



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Inny/obcy : transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek, Przemysław Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena, Pieniążek Przemysław. (2017).
Inny/obcy : transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira.
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

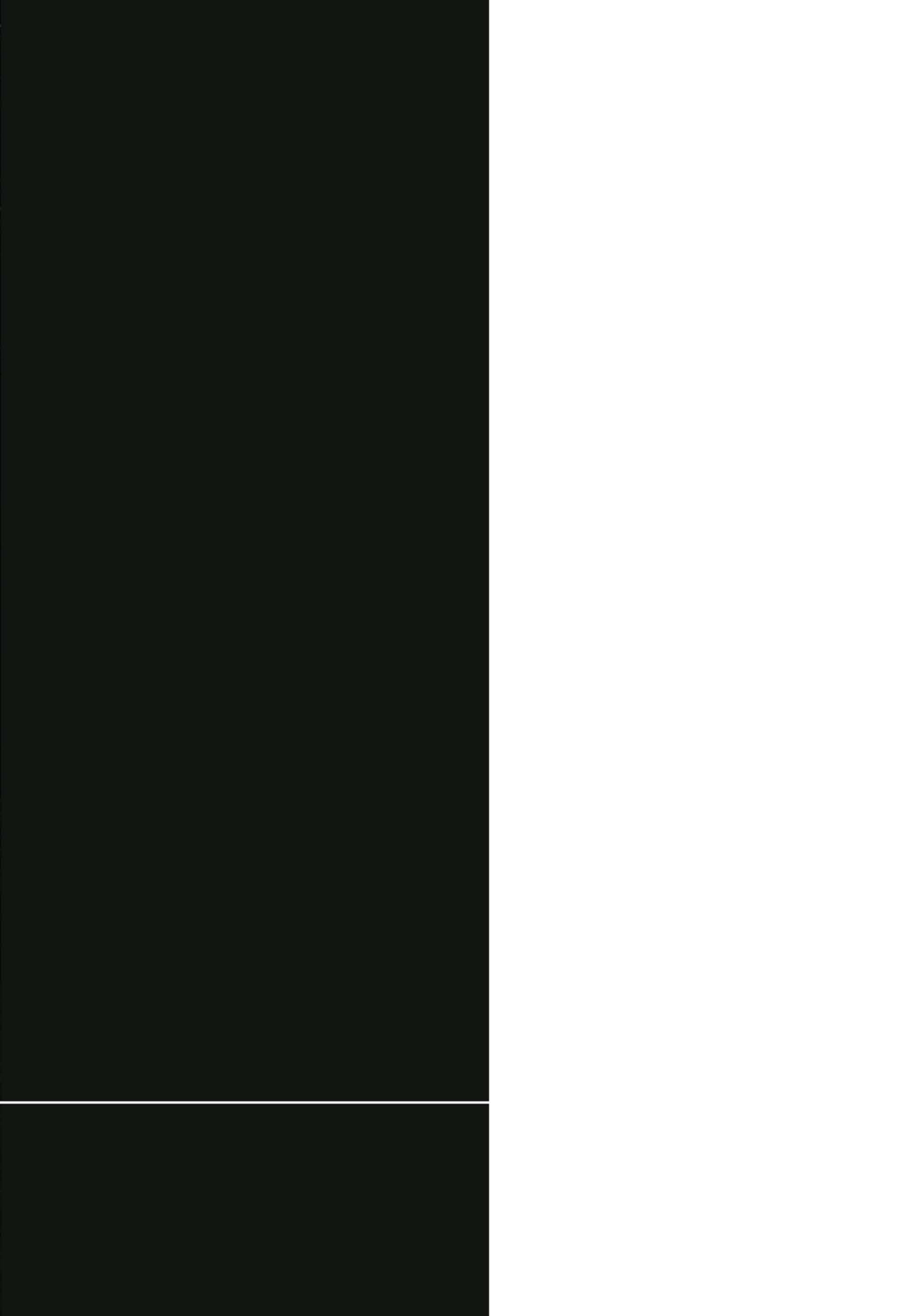
Magdalena Kempna-Pieniążek Przemysław Pieniążek

Inny/Obcy

Transnarodowe i transgresyjne motywy
w twórczości Petera Weira



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017



Inny/Obcy

Transnarodowe i transgresyjne motywy
w twórczości Petera Weira

Naszej córce Zosi

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3680

50^{lat}
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

Magdalena Kempna-Pieniążek
Przemysław Pieniążek

Inny/Obcy

Transnarodowe i transgresyjne motywy
w twórczości Petera Weira



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2017

Redaktor serii: Studia o Kulturze
DOBROŚŁAWA WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA

Recenzent
AGNIESZKA NIERACKA

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorstwa: BARBARY KITY
Projekt okładki: ALEKSANDRA GAŹDZICKA
Redakcja: MAGDALENA KOPEĆ
Projekt typograficzny i łamanie: BEATA KLYTA

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3302-1 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3303-8 (wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

¶ Wydanie I. ¶ Liczba arkuszy drukarskich: 11,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,0. ¶
Cena 20 zł (+VAT). ¶ Publikację wydrukowano na papierze Alto 100 g. vol. 15. ¶ Do składu
książki użyto krojów pism: *Lato* (zaprojektowanego przez Łukasza Dziedzica) oraz *Bona
Nova* (zaprojektowanego przez Andrzeja Heidricha; w opracowaniu cyfrowym Mateusza
Machalskiego). ¶ Druk i oprawę wykonano w drukarni „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław.

Spis treści

7	Wstęp
17	ROZDZIAŁ I. W poszukiwaniu Innego
18	Cień wielkiej góry: <i>Piknik pod Wiszącą Skatą</i>
38	Utracony sen: <i>Ostatnia fala</i>
57	ROZDZIAŁ II. Zmiana perspektywy: narodowe/transnarodowe
57	W poszukiwaniu narodowej tożsamości: <i>Gallipoli</i>
68	W stronę transnarodowości: <i>Rok niebezpiecznego życia</i>
81	ROZDZIAŁ III. Obcy w Ameryce
82	Oczyma dziecka: <i>Świadek</i>
95	Ostatni człowiek i amerykański Adam: <i>Wybrzeże Moskitów</i>
107	Bez strachu, bez tożsamości: <i>Bez lęku</i>
117	ROZDZIAŁ IV. Być outsiderem
118	Lekcja odrobiona: <i>Stowarzyszenie Umarłych Poetów</i>
128	Ucieczka ze sztucznego raju: <i>Truman Show</i>
137	ROZDZIAŁ V. Podróże w nieznane
137	Ona i on: <i>Zielona karta</i>
144	On i oni: <i>Pan i władca: Na krańcu świata</i>
151	Oni i ona: <i>Niepokonani</i>
159	Zakończenie
161	Filmografia
163	Bibliografia
167	Spis fotografii
169	Indeks osobowy
173	Summary
175	Zusammenfassung

Wstęp

Do niedawna najczęściej określano go mianem maga, mistyka lub szamana ekranu. Jest reżyserem transgresji, mistrzem tajemnicy, który nie ukończył żadnej szkoły filmowej. Jego dzieła od lat są duchową wędrówką w poszukiwaniu alternatywnej rzeczywistości. Przekraczanie granic dokonuje się w nich poprzez uczestnictwo w rytualnej podróży, często obfitującej w brzemienne w konsekwencje spotkania przedstawicieli nieprzystających do siebie porządków. Twórczość Petera Weira nie tylko jednak otwiera się na perspektywę dialogu; z wielu względów wydaje się również, iż sama jest owocem pewnego spotkania – w tym przypadku spotkania kina gatunków i kina artystycznego, a także kina australijskiego i kina hollywoodzkiego (a w tle również kina europejskiego). W świetle najnowszych badań prezentuje się ona jako fenomen o charakterze transnarodowym, efekt twórczej kombinacji wątków zaczerpniętych z różnych systemów nie tylko kinematograficznych, lecz także kulturowych.

W niniejszej książce zdajemy relację z dokonującej się w ostatnich latach zmiany perspektywy w postrzeganiu twórczości Weira: od interpretacji zogniskowanych na zagadnieniach duchowych do wątków akcentujących status autora funkcjonującego w warunkach „globalnego Hollywoodu”. Przedstawiamy również najważniejsze aspekty wędrówek, które odbywają bohaterowie jego filmów w poszukiwaniu głębszego wymiaru egzystencji, pozwalającego określić im swoją tożsamość oraz przynależność w świecie, w którym – jak powie jedna z bohaterek *Pikniku pod Wiszącą Skłwą* (1975) – „wszystko zaczyna się i kończy we właściwym miejscu i czasie”. Jesteśmy przekonani, że źródła obu tych motywów – transgresyjnego i transnarodowego – można upatrywać w mocno akcentujących swoją obecność w filmach Weira metaforach Obcego oraz Innego. Dlatego też, skupiając się na postaci outsidera, chcemy zwrócić uwagę na charakter przekroczeń dokonujących się w dziełach reżysera. Z jednej strony ma tu miejsce konfrontacja z tym, co tajemnicze, nieznane i niezmiernie; niejednokrotnie przy tym następuje wejście w obręb świata, w którym obowiązują odmienne reguły i systemy wartości. Często jest to świat wartości wyższych, manifestujący się poprzez inwazję świętości (hierofanie) lub obecność duchowego przewodnika, wprowadzającego bohatera w odrębny wymiar egzystencji. Eksploracja odmiennych stanów świadomości jest drogą prowadzącą przez świat snów i mitów, którą bohaterowie

wie filmów Petera Weira przebywają w celu zmierzenia się z własnymi słabościami i ograniczeniami narzuconymi przez opresyjny system kultury. Z drugiej strony, dzieła reżysera nieustannie mediują między perspektywami tożsamości narodowej i transnarodowej, między kinem gatunków a kinem artystycznym, między autorskością a konwencją, ustanawiając szczególnie status reżysera jako Obcego – zarówno w Hollywood, jak i w kinie australijskim. Dynamika owych napięć zdeterminowała charakter i kształt niniejszej książki. Dzieł Petera Weira nie omawiamy w niej w porządku ściśle chronologicznym – bardziej istotna jest dla nas ewolucja wybranych wątków oraz związanych z nimi kontekstów określających specyfikę twórczości reżysera.

Szczególne status Petera Weira jako filmowego autora w trafny sposób ujmuje Serena Formica, zwracająca uwagę na zmianę, jaka dokonała się w rozumieniu fenomenu migracji filmowców do Hollywood:

Dziś „wyjazd do Hollywood” nie zawsze oznacza udanie się do Los Angeles; koniecznie trzeba rozróżnić Hollywood jako „fizycznie istniejące miejsce” od Hollywoodu jako „modelu produkcji”. Pierwszy z nich jest przestrzenią ulokowaną w mieście Los Angeles [...]. Drugi Hollywood [...] rozszerzył swoje granice na obszar różnych części świata. Przestał być fizycznie istniejącym miejscem, stając się ideą, „globalnym Hollywoodem”, który [...] znajduje się wszędzie. Przypadek Petera Weira jest na tym tle szczególnie interesujący, ponieważ – mimo iż przeniósł się on do Hollywood w rozumieniu „modelu produkcji” [...] – nigdy nie emigrował do Hollywood rozumianego jako „fizycznie istniejące miejsce”, wciąż mieszkając w Australii¹.

Ulokowanie Petera Weira na mapie „globalnego Hollywoodu” pozwala autorce na wysnucie wniosku o transnarodowym charakterze jego twórczości. Jak jednak zauważa badaczka, sama kategoria transnarodowości jest trudno uchwytna, posiadając bardzo wiele rozmaitych konotacji². Will Higbee i Song Hwee Lim odnoszą ją do trzech aspektów: kwestii produkcyjno-dystrybucyjnych, problemu wpływu kinematografii narodowych na inne obszary kulturowe, wreszcie: do kontekstów migracji filmowców³. W niniejszej książce istotniejsza od tych obszarów będzie wspomniana przez Formicę idea kina transnarodowego jako „kina reali-

1 S. FORMICA: *Peter Weir. A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Bristol–Chicago 2012, s. 5.

2 Zob. tamże, s. 23.

3 Zob. W. HIGBEE, S.H. LIM: *Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies*. „Transnational Cinemas” 2010, nr 1, s. 9–19.

zwanego przez transnarodowych reżyserów” (w tym wypadku Petera Weira), a zarazem „kina, które podejmuje temat transnarodowości”⁴ (jak ma to miejsce na przykład w *Roku niebezpiecznego życia*, 1981; *Zielonej karcie*, 1990 czy *Niepokonanych*, 2011). Co istotne, kino transnarodowe nie eliminuje z dyskursu idei narodowości, jednakże, jak stwierdza Formica, „wykracza poza nią: jest realizowane ponad granicami, a jego produkty są w pewien sposób filmowymi hybrydami”⁵. Taka perspektywa nie tylko pozwala rozpatrywać australijskie (ale czy na pewno narodowe?) filmy Petera Weira w kontekście jego późniejszych hollywoodzkich dokonań, lecz także otwiera się na kategorię szeroko rozumianych transgresji.

Kino Petera Weira od początku zawierało w sobie potencjał przełamywania wszelkich barier. Jego wczesne dokonania – takie jak *Homesdale* (1971) czy *Samochody, które zjadły Paryż* (1974), plasujące się w obszarze nurtu zwanego australijskim gotykiem – charakteryzowały się tendencją do twórczego dekonstruowania konwencji nieomal w stylu kina progresywnego. Ich gatunkowa hybrydyczność oraz silnie obecne w nich obce wpływy (od *Latającego Cyrku Monty Pythona* do amerykańskich filmów grozy) wskazywały już na kształtowanie się transnarodowego wymiaru dzieł reżysera. W niniejszej książce interesować nas będą jednak innego rodzaju przekroczenia – transgresje, które – często ewokując nastrój tajemnicy i Inności – będą sytuowały przedstawiane w filmach Weira historie na płaszczyźnie mitu i/lub dialogu z tradycją. Odwołując się do nich, chcemy pokazać, że konstytutywna dla filmów reżysera postać outsidera zanurzona jest w rozmaitych rozumieniach Obcości – zarówno tej terytorialnej i społecznej, jak i duchowej, metafizycznej.



Peter Weir (ur. 1944) studiował sztukę i prawo, jednak żadnego z tych kierunków nie ukończył. Porzucił także pracę w biurze nieruchomości swojego ojca, wyruszając w młodzieńczą podróż po Europie, która rozbudziła jego artystyczny temperament. Po powrocie do Australii rozpoczął pracę dla Commonwealth Film Unit, gdzie zrealizował między innymi krótkometrażówkę *Michael* (1969). Film zdobył Grand Prix Australijskiego Instytutu Filmowego, co pozwoliło młodemu twórcy nakręcić *Homesdale*. Trzy lata później Weir zrealizował swój pierwszy film pełnometrażowy – *Samochody, które zjadły Paryż*. Podobnie jak *Homesdale*, realizacja ta jest czarną komedią, w której można odnaleźć wpływ surrealistycznego

4 Zob. S. FORMICA: *Peter Weir...*, s. 13.

5 Zob. tamże, s. 23.

humoru Monty Pythona oraz stylistykę australijskiego gotyku. Mimo iż film okazał się finansową porażką, do dziś ma grono oddanych wielbicieli.

Najważniejszym dziełem Petera Weira okazał się *Piknik pod Wiszącą Skatą* – poetycka próba zmierzenia się z kruchością zdroworozsądkowej rzeczywistości, której analizą, podobnie jak filmu *Ostatnia fala* (1977), zajmujemy się w rozdziale pierwszym. W tej samej dekadzie Weir wciąż okazjonalnie współpracował z telewizją – był jednym z reżyserów serialu *Luke's Kingdom* (1976) opowiadającego o kolonizacji australijskiego kontynentu w XIX wieku oraz nakręcił komediowy dreszczowiec pt. *Hydraulik* (1979).

Na początku lat osiemdziesiątych autor zrealizował dwa ważne filmy – *Gallipoli* (1981) oraz *Rok niebezpiecznego życia* (1982). W pierwszym z nich dominującym tematem jest krystalizowanie się narodowej tożsamości, w drugim natomiast reporterski zapis manipulacyjnego charakteru rządów Sukarno w Indonezji. Według krytyków, to właśnie między datami realizacji tych filmów konstryuuje się w twórczości Weira istotna cezura: w naszej opinii, wyrażonej w drugim rozdziale niniejszej książki, będzie to koniec narodowego, a zarazem początek transnarodowego etapu w dorobku reżysera. Od tego momentu reżyser ze zmiennym szczęściem zacznie realizować filmy w Hollywood: *Świadek* (1985) oraz *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (1989) okażą się frekwencyjnymi i artystycznymi sukcesami. Niechęć krytyków oraz widzów do *Wybrzeża Moskitów* (1986) oraz *Bez lęku* (1993) będzie szła w parze z finansowym powodzeniem *Zielonej karty* oraz pozytywnymi recenzjami *Truman Show* (1998). Także adaptacja prozy Patricka O'Briana *Pan i władca: Na krańcu świata* (2003) przyniesie twórcy wymierne korzyści finansowe. Po realizacji tego filmu Weir zamilknie jednak na kilka lat, aby w 2011 roku powrócić na ekrany kin za sprawą *Niepokonanych* – filmu, który pod pewnymi względami wydaje się szczególnie symptomatyczny dla problemów omawianych w tej książce. W adaptacji prozy Sławomira Rawicza reżyser z jednej strony ukaże bowiem bohaterów w trakcie karkołomnej wyprawy mającej znamiona podróży inicjacyjnej, z drugiej natomiast uplasuje się w samym centrum kina transnarodowego, realizując koprodukcję, w której hollywoodzkie konwencje zostaną wykorzystane do opowiedzenia o losach narodowo mieszanego uciekinierów z radzieckiego gułagu, wędrujących przez Rosję, Mongolię i Tybet do Indii.

Transformacja etapu narodowego w transnarodowy nie oznacza, że motywy charakterystyczne dla australijskich filmów reżysera zostały przez niego zarzucone. W kolejnych częściach książki postaramy się dowieść, że również w dziełach zrealizowanych przez Weira we współpracy z Hollywoodem odnaleźć można wątki o charakterze transgresyjnym. W trzecim rozdziale odwołamy się do historii zogniskowanych

wokół figury ojca dokonującego przekroczenia pełniącego kluczową rolę w życiu członków jego rodziny. Będą to: *Świadek*, w którym John Book razem z amiszami Rachel i Samuelem „zakłada” własną rodzinę, *Wybrzeże Moskitów* oraz *Bez lęku*. Z kolei czwarty rozdział poświęcony zostanie buntowniczym duchom, których poszukiwania doprowadzą do zachwiania stabilnością ich światów. W tej części swoje rozważania będziemy opierać na *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* oraz *Truman Show*. Wreszcie, w rozdziale piątym, przyjrzymy się *Zielonej karcie*, *Panu i władcy...* oraz *Niepoko-nanym*, czyli filmom najmocniej uwikłanym w hollywoodzkie konwencje, a zarazem wykorzystującym owe konwencje w celu skonstruowania charakterystycznych dla Weira narracji o Innych/Obcych uchwyconych w momencie podróży.

Twórczość Petera Weira można rozpatrywać na różnych płaszczyznach. Dla Marka Haltofa elementem scalającym jego filmy jest zagadnienie zderzenia kulturowego. Jonathan Rayner zwraca uwagę na udane połączenie wpływów europejskiego kina artystycznego z gatunkowymi konwencjami, a Serena Formica na ideę „globalnego Hollywoodu” znajdującą wyraz w tej twórczości. Wszystkie te wątki zostaną poruszone w niniejszej książce, przy czym szczególnie interesować nas będą rytuały przejścia między różnymi poziomami egzystencji oraz kulturowe media-cje dokonujące się w obrębie dorobku Petera Weira rozumianego jako kino transnarodowe.

Głównym tematem większości filmów australijskiego autora jest próba wyjścia poza granice tego, co łatwo dostrzegalne. Zwraca on uwagę widzów na świat doświadczeń, który jest „rzeczywisty”, choć trudno uchwytyn⁶. W realizm codzienności, będącej punktem wyjścia dla każdej historii, twórca wplata wydarzenia zakłócające znany nam porządek świata. „Rzeczywistość” rezyduje bowiem także w snach, mitach, stanach wyczulonej świadomości, będących odpowiedzią na stres, sprzeczne wrażenia czy tajemnicze obiekty. Jest poznawana dzięki intuicyjnym lub pozazmysłowym doświadczeniom. Jednak częściej Weira wydają się interesować nie tyle niewytłumaczalne zdarzenia, ile ludzie ich doświadczający. Bohaterem jego filmów jest zazwyczaj outsider, człowiek z zewnątrz, który próbuje poznać i zrozumieć inną kulturę lub społeczność⁷. Fascynacja obcym światem nie oznacza jednak umiejętności zrozumienia reguł, które w nim obowiązują. Bohater jest zatem często z góry skazany na przegraną w konfrontacji z wydarzeniami, które przerastają jego

6 Zob. T. RYAN, B. McFARLANE: *Peter Weir – w kierunku środka*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983, s. 75.

7 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005, s. 230.

władze poznawcze. Logika oraz wiedza racjonalna uniemożliwiają poznanie i pojęcie świata snów oraz mitów. Weir jest zainteresowany reakcją bohaterów na zjawiska wymykające się kontroli umysłu. Pokazuje, w jaki sposób niecodzienne sytuacje testują, a czasem ponownie definiują wiedzę oraz system wierzeń bohaterów. David Burton w *Ostatniej fali* chce zrozumieć, czym dla Aborygenów jest mityczny Czas Snów, lecz zamiast tego egzystuje na krawędzi jawy i fantasmagorii, tracąc kontrolę nad własnym życiem. Michael Fitzhubert w *Pikniku pod Wiszącą Skatłą* wyrusza na poszukiwanie zaginionych dziewcząt, jednakże sam znajdzie się pod tajemniczym wpływem skalnego monolitu. Natomiast Max Klein w filmie *Bez lęku* zmaga się z zagadką swojego cudownego ocalenia z katastrofy lotniczej. Postaci te realizują ideę zwykłego człowieka ciągle zagrożonego przez coś nadzwyczajnego, wepchniętego w sytuację, w której nie może już liczyć na racjonalizm⁸. Dotychczasowa egzystencja bohaterów Weira w ramach własnego, oswojonego świata zostaje naznaczona traumą prowadzącą do utraty ich niewinności lub naiwności. Irma, która jako jedyna z zaginionych powraca z feralnego pikniku, nie potrafi wyjaśnić niecodziennego zdarzenia, wywołując histerię i wrogość pozostałych uczennic Appleyard's College. W *Świadku* niewinność małego amisza Samuela zostaje bezpowrotnie utracona, gdy chłopiec staje się świadkiem brutalnego morderstwa dokonanego w dworcowej toalecie. Ucieczka Alliego Foxa od „zgnilizny” współczesnej Ameryki przyniesie mu rozczarowanie oraz śmierć, a dla jego najstarszego syna, Charliego, będzie bolesnym wkroczeniem w dorosłość. Poczucie straty pojawia się wśród uczniów Welton School po samobójczej śmierci Neila Perry'ego w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów*, będącej konsekwencją niechęci instytucji wobec prób indywidualnej ekspresji, jak również u Carli po tragicznej śmierci jej dwuletniego synka w filmie *Bez lęku*. Nawet Truman Burbank skrywa pod uśmiechem gorycz, wynikającą z rozpoznania, że jest przedmiotem manipulacji telewizyjnego boga.

Weir wyraźnie sugeruje, że dwa obce światy nie mogą ze sobą współistnieć. Bohater próbuje przekroczyć barierę porozumienia z inną kulturą, lecz próba ta nigdy nie zostaje zwieńczona pełnym sukcesem. John Book w filmie *Świadek*, pomimo uczucia, którym darzy Rachel, nie jest w stanie wygrać z prawem ustalonym przez wieloletnią tradycję. Alliego Foxa dopada w głębi dżungli szaleństwo będące karą za biblijną pychę. John Keating w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* staje się kozłem ofiarnym konserwatywnej szkoły, która nie toleruje jego „ekscentrycznych” metod

8 Zob. T. RYAN, B. McFARLANE: *Peter Weir – w kierunku środka*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów...*, s. 78.

nauczania. Co jednak ciekawe, o ile dokonywane przez bohaterów transgresje często wiążą się z poczuciem straty czy porażki, o tyle nie wprost wyrażane w kinie Weira idee transkulturowości i transnarodowości okazują się niezwykle owocne, mimo iż ich realizacja nie zawsze spotykała się ze zrozumieniem widzów i krytyków. Nieprzypadkowo chyba najbardziej spełnionymi spośród postaci wykreowanych przez reżysera będą odnajdujący miłość bohaterowie *Zielonej karty* oraz w trudzie odzyskujący odebraną im wolność protagoniści *Niepokonanych*.

Większość bohaterów Weira pełni rolę mediatorów między odrębnymi światami. Część z nich wykonuje „racjonalne”, nowoczesne zawody: adwokata, policjanta, reportera. Według Haltofa, w pierwszym okresie twórczości bohaterowie Weira są reprezentantami logiki Zachodu, która nie potrafi sobie poradzić z obcym systemem wartości. W drugim okresie zachodnia wiedza staje się zwierciadłem, które pozwala protagoniście zobaczyć samego siebie⁹. W pierwszej grupie filmów racjonalni bohaterowie zostają pokonani przez irracjonalne wydarzenia; w grupie drugiej irracjonalni bohaterowie często przegrywają z racjonalnie nastawionym środowiskiem.

Transgresja bohaterów Weira jest poszukiwaniem przez nich własnej drogi do duchowego wymiaru egzystencji, zainicjowanym przez (najczęściej) niewytłumaczalne zdarzenie, jak gdyby w myśl idei Arnolda van Genepa, stwierdzającego: „Rzeczywistość *profanum* i rzeczywistość *sacrum* są sobie tak bardzo obce, że przejście z jednej do drugiej nie może się odbyć bez stadium pośredniego”¹⁰. Zniknięcie dziewcząt pod Wiszącą Skalą jest ostatnim etapem ich wędrówki ku zjednoczeniu z siłami Natury. David Burton wkracza w oniryczną rzeczywistość plemiennych rytuałów dzięki Chrisowi Lee – Aborygenowi nawiedzającemu jego sny. Doświadczenie iluminacji przez Maxa Kleina zapoczątkowuje „pośmiertny” wymiar jego egzystencji. Jednakże: „Samo istnienie *sacrum*, jak również towarzyszących mu obrzędów, ma tę cechę charakterystyczną, że jest zjawiskiem zmiennym. *Sacrum* nie jest bowiem kategorią bezwzględną, ale kategorią manifestującą się w szczególnych sytuacjach. Człowiek, który żyje we własnym domu [...], przebywa w rzeczywistości *profanum*. Do rzeczywistości *sacrum* wkracza wtedy, gdy wyrusza w podróż i jako obcy znajduje się w pobliżu nieznanego miejsca”¹¹. Podróż bohaterów staje się konfrontacją z ich przeznaczeniem. Kiedy widzimy twarz Mirandy – najbardziej uduchowionej z uczestniczek feralnego pikniku – na którą nałożony zosta-

⁹ Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 232.

¹⁰ A. VAN GENNEP: *Obrzędy przejścia*. Przeł. B. BIAŁY. Warszawa 2006, s. 29.

¹¹ Tamże, s. 37.

je obraz zrywających się do lotu ptaków, przeczuwamy, że dramat, który wkrótce się rozegra, będzie w rzeczywistości aktem unifikacji z żywiołem Natury. Podróż do podziemnego świata Sydney, gdzie Burton odnajduje prawdę o Czasie Snów oraz odkrywa własną tożsamość, zwieńczona zostaje morderstwem oraz wizją potopu, zwiastującego ponowne narodziny. Wyprawa rodziny Foxów do Ameryki Środkowej jest podróżą do Conradowskiego „jądra ciemności”, gdzie musi nastąpić upadek „ostatniego człowieka”, za którego uważa się Allie. Samochodowe wędrówki Maxa i Carli nieustannie przybliżają ich powrót do świata „żywych”, w którym Max odnajdzie swoje ocalenie. Z kolei ucieczka Trumana z Seahaven, medialnej symulakry, jest podróżą ku innemu światu, którego istnienie protagonista prawdopodobnie cały czas przeczuwał, a mordercza wyprawa bohaterów *Niepokonanych* przed każdym z jej uczestników odsłania prawdę o sobie samym.

Bardzo istotnym tematem twórczości Petera Weira jest konflikt między Naturą a cywilizacją, utożsamianą z zachodnim stylem życia. Biali bohaterowie odkrywają, że Natura nie daje sobą zawładnąć, co więcej – człowiek staje się jej ofiarą. Pełne pychy przekonanie, że to oni rządzą ziemią i podporządkowują sobie Naturę, jest silnie związane z charakterem pani Appleyard czy Alliego Foxa – oboje w konsekwencji ponoszą klęskę. David Burton początkowo należy do grupy ludzi „cywilizowanych”, lekceważących tajemnice Natury, jak również sposób życia swoich „prymitywnych” podopiecznych. Przekraczając dzięki pomocy Charliego granicę codzienności, protagonista odkrywa w sobie zdolność przenikania tajemnicy snu, odczytywania wskazówek w nim zawartych, a nawet przewidywania przyszłości. W filmie *Świadek* amisy, podobnie jak wcześniej Aborygeni, symbolizują jedność z Naturą oraz posłuszeństwo wyższemu prawu. Pojawienie się w ich osadzie, Lancaster, Johna Booka, a w szczególności skorumpowanych policjantów, jest przerwaniem granicy rozciągającej się między dwoma światami – dlatego wywołuje sprzeciw społeczności, tworzącej hermetyczną enklawę.

Mistyczne doświadczenia bohaterów Weira mają na celu odkrycie przez nich pełni egzystencji. Według Mircei Eliadego: „Człowiek integralny zna inne sytuacje prócz swej kondycji historycznej; zna stan snu, snu na jawie, melancholii i oderwania od spraw powszednich, błogości estetycznej, ucieczki wewnętrznej, a wszystkie te stany nie są »historyczne«, aczkolwiek są równie autentyczne i równie istotne dla ludzkiego istnienia jako sytuacji historycznej człowieka”¹². Często są to doświadczenia bliskiej śmierci, które inicjują rytuał przejścia w stronę *sacrum*, ponieważ:

12 M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970, s. 41.

„Kto pragnie uzyskać dostęp do życia duchowego, ten musi obumrzeć w świeckim sposobie bycia i narodzić się na nowo”¹³. Realizując tę ideę, Burton zabija Charliego, plemiennego kapłana, dopełniając tym samym swoje przeznaczenie; John Book zostaje poważnie ranny, zanim pojawi się w Lancaster; doświadczenie światła w przypadku Maxa Kleina sprawia, że bez większych obrażeń wychodzi ze śmiertelnej katastrofy, a wędrujący przez Syberię, pustynię Gobi, a następnie Himalaje protagoniści *Niepokonanych* nieustannie są świadomi cienkiej granicy, która oddziela ich wątłą egzystencję od okrutnej śmierci.

W pewnej mierze niniejsza książka jest więc zapisem śledztwa w sprawie transcendencji, ukrytej pod naskórkiem zdroworozsądkowej codzienności. Jest próbą zrekonstruowania wizji świata wypełnionego tajemnicą, melancholią i cudownością, sfery podświadomości, do której droga wiedzie poprzez intuicję, sny oraz mity, świata rządzonego przez irracjonalne uczucia, gdyż według Weira wszystko, co logiczne i pragmatyczne, musi ostatecznie przegrać z nielogicznym i spontanicznym¹⁴.



Znawca tematyki transnarodowości, Ulf Hannerz, stwierdza, że „cechą charakterystyczną dla współczesnej globalnej ekumeny jest [...] to, że nie istnieje żaden naprawdę odległy Inny, żaden Człowiek Prymitywny [...], ale raczej mieszanina i kontinuum różnych bezpośrednich i pośrednich spotkań”¹⁵. Słowa te nasuwają się pamięci w trakcie oglądania *Zielonej karty*, w której w nowojorskiej kawiarni o nazwie Afrika młoda Amerykanka Brontë spotyka Francuza Georges’a po to, by wejść z nim w fikcyjny związek małżeński, który obojgu przyniesie wymierne korzyści. Kulturowy tygiel, w jakim znaleźli się bohaterowie Petera Weira, wydaje się idealną ilustracją „kontinuum bezpośrednich i pośrednich spotkań”, o jakich wspomina Hannerz. I rzeczywiście, trudno jednoznacznie stwierdzić, kto tutaj mógłby zostać uznany za Innego: czy gruboskórny Georges z prole-

13 M. ELIADE: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1999, s. 166.

14 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 232. W jednym z wywiadów twórca stwierdza: „Jestem podobny do malarza prymitywisty [...], którego drzewa są trochę za duże [...], który maluje z niczym niezmacną radością, opierając się na własnej intuicji”. S. MATTHEWS: *35 MM Dreams. Conversations With Five Directors About The Australian Film Revival*. <http://www.peterweircave.com/articles/fivedir.html> (dostęp: 23.03.2016).

15 U. HANNERZ: *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*. Przeł. K. FRANEK. Kraków 2006, s. 24.

tariacką dumą obnoszący się ze swoim życiorysem kloszarda, czy może jednak Brontë, bardziej niż ludzi kochająca hodowane przez siebie rośliny? W trakcie rozwoju akcji postawy obojga ewoluują w myśl idei otwarcia się na to, co obce, a być może nawet niezrozumiałe. W tle rozbrzmiewają utwory irlandzkiej wokalistki Enyi, wokoło bohaterów Nowy Jork tętni barwnym życiem migrantów ze wszystkich stron świata, a stojący po drugiej stronie kamery australijski reżyser, doskonale wyczuwając rytm konwencji hollywoodzkiej komedii romantycznej, po raz kolejny zdaje się pytać o możliwość przekroczenia jakiejś granicy. Nawet jeżeli „naprawdę odległy Inny” rzeczywiście już nie istnieje (może istniał jeszcze w trakcie realizacji *Pikniku pod Wiszącą Skałą* oraz *Ostatniej fali?*), to Inny mieszkający tuż obok w globalnej ekumenie wydaje się nie mniej interesujący – zwłaszcza wtedy, kiedy spojrzy prosto w twarz Obcego.

ROZDZIAŁ I. W poszukiwaniu Innego

Wiele argumentów przemawia za tym, aby *Piknik pod Wiszącą Skałą* oraz *Ostatnią falę* rozpatrywać łącznie, nieomal jak dylogię. Marek Haltof wypunktowuje wspólne cechy tych realizacji: „Oba filmy powstały w okresie fascynacji Weira snami i mitami, oba swą strukturą przypominają niektóre dokonania europejskiego kina”, a na dodatek oba promują „te elementy australijskiej kultury, które zdaniem czynników oficjalnych warte były promowania, innymi słowy te, z których Australia »mogła być dumna«¹”. Taka charakterystyka ujmuje dorobek Weira jako transnarodowy *par excellence*, już u swoich źródeł zanurzony w dyskusję z europejskim poczuciem piękna, a zarazem projektowany jako australijski „towar eksportowy”, mający umocnić pozytywny wizerunek kraju poza jego granicami. Obce wpływy były już co prawda obecne we wcześniejszym „gotyckim” okresie twórczości reżysera, zwłaszcza w *Samochodach, które zjadły Paryż* łączących elementy popularnej „miejskiej” kultury australijskiej ze schematami rodem z hollywoodzkich filmów gatunkowych², jednak dopiero sukces *Pikniku pod Wiszącą Skałą* uczynił Weira członkiem międzynarodowej ekumeny filmowych autorów migrujących między rozmaitymi kulturowymi obszarami.

Będąc załącznikiem niemal wszystkich głównych motywów późniejszej twórczości Weira, *Piknik...* oraz *Ostatnia fala* stanowią zapis podróży do krainy snów i nieświadomości. Ich bogata symbolika otwiera się na szereg interpretacji, z których przedstawimy te najistotniejsze. Szczególnie pierwszy z filmów obrósł rozmaitymi egzegezami. Zdanie wyczerpującej relacji z nich wszystkich nie jest jednak celem tej książki. W niniejszym rozdziale będzie nas interesować przede wszystkim sposób konstruowania mitu zarówno w *Pikniku...*, jak i w *Ostatniej fali*. Jak spróbujemy pokazać, skrupulatnie budowana przez Weira przestrzeń transgresji i rytuałów przejścia wymaga wskazania Innego, którego rzecznikiem może być albo natura (*Piknik...*), albo przedstawiciel obcej kultury (*Ostatnia fala*).

1 M. HALTOF: *Etnograficzne przeżycia. Peter Weir i jego filmy*. „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 8–9.

2 Marek Haltof wspomina o micie „kultury samochodowej”. Zob. tamże, s. 7.

Cień wielkiej góry: *Piknik pod Wiszącą Skalą*

Początkowo nic nie wskazywało na to, iż *Piknik pod Wiszącą Skalą* stanie się *opus magnum* Petera Weira. Co więcej, nic nie zapowiadało tak istotnej zmiany w jego twórczości, rezygnacji z konsekwentnie do tej pory obieranej strategii mieszania powagi z niepowagą w iście pythonskim stylu. Echo wczesnej poetyki powróci jeszcze w telewizyjnym *Hydrauliku*, jednak główny nurt refleksji reżysera za sprawą *Pikniku*... na wiele lat skieruje się w inną stronę.

Kiedy film wchodził na ekrany kin w 1975 roku, towarzyszyło mu chłodne przyjęcie ze strony jury Australijskiego Instytutu Filmowego. Słaba frekwencja również nie wróżyła realizacji wielkiego sukcesu. Wkrótce jednak, na przekór niepoehlebnym opiniom, film rozpoczął triumfalny pochód przez międzynarodowe festiwale i przeglądy, pozwalając zaistnieć Weirowi w świadomości widzów jako twórcy, który po mistrzowsku kreuje oniryczną, gęstą, wieloznaczną atmosferę. W *Pikniku*... wykrystalizowała się jego artystyczna wizja świata jako miejsca spotkania dwóch nieprzystających do siebie porządków, jako rzeczywistości opierającej się na naturalnym napięciu między sferą materialną i duchową³. Jest to świat, w którym akt przejścia między różnymi poziomami egzystencji w większości przypadków (choć nie zawsze) dokonuje się raczej za sprawą czynników zewnętrznych niż na skutek świadomego wyboru jednostki.

Scenariusz filmu powstał na kanwie powieści Joan Lindsay opowiadającej historię grupy uczennic z prestiżowej szkoły z internatem, które w dniu św. Walentego 1900 roku wyruszają na piknik u podnóża wulkanicznego monolitu, usytuowanego w australijskim buszu. Na tytułowej Wiszącej Skale w niewyjaśnionych okolicznościach przepadają bez wieści cztery uczestniczki wyprawy: uczennice Miranda, Irma i Marion oraz nauczycielka matematyki Greta McCraw. Początkowo towarzysząca trzem dziewczętom Edith oddziela się od nich w ataku niejasnej nawet dla niej samej paniki. Zniknięcie, a także niespodziewany i równie tajemniczy powrót Irmy pozostaną na zawsze nierozwiązaną zagadką zarówno dla miejscowej społeczności, jak i dla widzów.

Adaptując powieść Lindsay, Weir w zastanawiający sposób przesuwając akcenty. Bardzo duża ilość ujęć prezentujących Wiszącą Skalę w porównaniu ze stosunkowo niewielką liczbą jej opisów w książce zdaje się świadczyć o zainteresowaniu reżysera samą przestrzenią, w której rozgrywają się kluczowe zdarzenia. Twórca rezygnuje także z wielu poboż-

3 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000, s. 47.

nych wątków dookreślających charakter oraz dalsze losy postaci: z filmu nie dowiadujemy się na przykład o tragicznej śmierci jednej z nauczycielek, Dory Lumley, ani o tym, że główny męski bohater, młody Anglik Michael, postanowił na stałe osiedzić w Australii; nawet wzmianka nie zostaje poświęcona miłości, jaką swojego wybawiciela zaczyna darzyć Irma, nieświadomie rozkochująca w sobie innego bohatera, Alberta. Weir niemal całkowicie pominął w filmie wątek społecznej panoramy australijskiej prowincji. Zrezygnował także z najbardziej melodramatycznych motywów (na przykład z niefortunnie zaprzepaszczonej szansy na poprawienie sytuacji najmłodszej z uczennic, Sary Waybourne), przede wszystkim zaś z charakterystycznych dla powieści dystansujących zabiegów narracyjnych.

Lindsay przedstawia wszak część wydarzeń w formie spisanych zeznań świadków, listów czy wyimków z artykułów prasowych, nie szczędzi też komentarzy o autotematycznym charakterze, stwierdzając na przykład, że: „Czytelnicy muszą sami zdecydować, czy wypadki opisane w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* są zmyśnione czy prawdziwe. Ponieważ ów fatalny piknik odbył się w roku tysiąc dziewięćsetnym i wszystkie postaci występujące w książce dawno już nie żyją, wydaje się to nieistotne”⁴. Narrator filmu Weira – przynajmniej w porównaniu z tym powieściowym, często ironicznie ustosunkowującym się do rzeczywistości przedstawionej – wydaje się znacznie bardziej zagadkowy. Bezpośrednio ujawnia się tylko w otwierającym napisie informującym o temacie dzieła oraz w finale, gdzie głos z offu wspomina o śmierci pani Appleyard na Skale i w dalszym ciągu nieodgadzionym losie zaginionych. Zakończenie to, umocowujące historię przedstawioną w filmie w narracji opartej na słowie, na dodatek o niemal reporterskim charakterze, działa niczym niespodziewane przebudzenie z głębokiego snu, bowiem perspektywa, z której do tej pory ukazywano wydarzenia, była tylko na poły realna; często – niczym marzenie – podążała nie tyle od przyczyny do skutku, co od obrazu do obrazu.

Na początku dziesiątego rozdziału narrator powieści Lindsay ujawnia, co w opowiadanej historii interesuje go najbardziej. Nie jest to przecież, podobnie jak później u Weira, samo zaginięcie dziewcząt i nauczycielki:

Czytelnik patrzący z lotu ptaka na wydarzenia [...] z łatwością zauważy, jak rozmaite osoby [...] zostały wciągnięte w rozszerzający się wzorzec [...] – porządek życia ich wszystkich został zakłócony, czasami gwałtownie⁵.

4 J. LINDSAY: *Piknik pod Wiszącą Skalą*. Przeł. W. NIEPOKÓLCZYCKI. Katowice 2004, s. 6.

5 Tamże, s. 115.

W centrum powieści znajduje się zatem pewien obraz – nie jest to jednak, jak w filmie, obraz jednej z zaginionych, Mirandy, lecz coś w rodzaju gobelinu, w który poszczególne postaci „wplatają indywidualne nici własnego życia”⁶. Dla Weira takie rozpoznanie wydaje się niewystarczające. Chociaż zatem w jego dziele pojawiają się podobne opozycje co w powieści, to jednak zostaną one wydobyte z tła historii, stając się tematem samym w sobie.

Zdaniem Marka Haltofa, filmowy *Piknik pod Wiszącą Skałą* jest zbudowany wokół ostro zarysowanych przeciwieństw:

kultura (cywilizacja)	–	natura (duch ziemi)
znajome	–	tajemnicze
brytyjskie (stary ląd)	–	australijskie (<i>terra incognita</i>)
szkoła	–	skała
klasy wyższe (Anglicy)	–	klasy niższe (Australijczycy) ⁷ .

Podobne spostrzeżenie wysuwa Michael Bliss, według którego prze-starzala szkoła, reprezentująca stary świat konserwatywnych wartości, kontrastuje z dzikością otoczenia. Antagonizm cywilizacji i natury „rodzi konflikt między próbą zmierzenia sił wszechświata a niekontrolowaną potęgą samej skały”⁸.

Weir w znacznym stopniu skupia się na opozycji między dwiema rzeczywistościami: Wiszącą Skałą i konserwatywną instytucją, jaką jest Appleyard's College. W tej interpretacji szkoła uosabia kulturę Starego Kontynentu ingerującą w ład ustanowiony przez naturę. Jest ona siedliskiem najgorszych aspektów epoki wiktoriańskiej, mentalnych i cielesnych „gorsetów”, wymogu posłuszeństwa i nabożnego szacunku dla niekwestionowanych autorytetów i zasad moralnych (podobny obraz szkoły Weir przywoła później w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów*). Ucieleśnieniem restrykcji staje się także sama pani Appleyard, która „w swej sukni-zbroi i fryzurze-hełmie pozostaje władczynią przestrzeni zamkniętych”⁹.

Z kolei fantasmagoryczny świat Wiszącej Skały jest esencją tajemniczych, irracjonalnych i „kobiecych” cech natury. Jest miejscem, w którym dokonuje się włączenie dziewcząt w inny wymiar egzystencji, ich osobliwy rytuał przejścia, kwestionujący zdroworozsądkowy sposób interpre-

6 Tamże, s. 116.

7 M. HALTOF: *Zagubieni w buszu. O kontekście kulturowym Pikniku pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. „Studia Filmoznawcze” 2006, nr 27, s. 58.

8 M. BLISS: *Dreams within...*, s. 51.

9 A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości: pod Wiszącą Skałą*. „Film na Świecie” 1993, nr 5–6, s. 128.

tacji świata¹⁰. Justyna Rekowska zwraca w tym kontekście uwagę na niezwykle znaczącą przestrzeń snu, która odsłania przed bohaterami to, co niewidzialne na jawie¹¹, a także „pogłębia ich świadomość, dając przeczuć przenikającej rzeczywistości tajemnicy oraz rozbudza pragnienie zetknięcia z nią”, przy czym bohaterowie Weira są: „jakby duchowo nieobecni, zawieszeni pomiędzy dwoma przestrzeniami, z wyraźną tęsknotą do dążenia wzwyż”¹².

Do grona tych uprzywilejowanych osób należy zaliczyć Mirandę, za którą kroczą Marion oraz Irma, a także nauczycielkę arytmetyki, panią McCraw, choć w każdym przypadku jest to „członkostwo” pozyskane na innych zasadach. Moc sennych marzeń przemawia także do najuboższej, a zarazem najbardziej niesubordynowanej pensjonarki Sary i do młodego angielskiego dżentelmena Michaela, goszczącego u swoich australijskich krewnych. Oboje doświadczają odmiennych stanów świadomości, jednak nie będzie im dane wkroczyć w tajemniczą rzeczywistość Wiszącej Skąły, choć Michael mocno się do niej zbliży, a Sara doświadczy ostatecznej transgresji w chwili śmierci.

W filmie odnajdziemy także osoby, dla których sen jest niczym więcej jak zwykłym odpoczynkiem. Jak stwierdza Rekowska, zainspirowana w tym fragmencie swej interpretacji analizą Marioli Jankun¹³, to swoiste „uśpienie duszy” jest spowodowane „surową, »zasnuowaną« obyczajowością zmierzchającej kultury wiktoriańskiej, jej wyraźnymi podziałami klasowymi i wymogami tzw. dobrego wychowania”¹⁴. Jest to doskonale widoczne już w pierwszej sekwencji, gdy dziewczęta sznurują się wzajemnie w gorsetach, by później – tuż po opuszczeniu murów szkoły – poluzować cisnące je więzy i rzucić rękawiczki, zapowiadając tym samym gotowość uczestnictwa w rytuale przejścia i symbolicznym buncie przeciw fasadowości szkoły. Obok pani Appleyard, reprezentantami skostniałego bagażu kulturowego są Anglicy: „Zawsze stosowni, dbający o ściśle określony porządek dnia, oddający się tylko wyrafinowanym przyjemnościom, nie zapuszczający się za daleko w busz i odpowied-

10 Szczegółową interpretację symboli rozproszonych w filmie Weira prezentuje Anne CRITTENDEN: „*Piknik pod Wiszącą Skatą*: mit i jego symbolika. Przeł. U. FRANCYK. „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 26–34.

11 J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Red. M. PRZYLIPIAK, K. KORNACKI. Gdańsk 2002, s. 144.

12 Tamże, s. 144–145.

13 Zob. M. JANKUN: *Piknik pod Wiszącą Skatą – o mitycznej przestrzeni dzieła*. „Kino” 1984, nr 4, s. 33.

14 J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 145.

nio odizolowani od Natury”¹⁵. Mowa tu o krewnych Michaela, którzy separują się od wszechogarniającej przyrody za pomocą manierycznych rekwizytów (parasolki przeciwsłoneczne, cylindry, rękawiczki), co jednak nie przeszkadza im spożywać brytyjskiego śniadania pośrodku lasu. W scenie tej Fitzhubertowie przypominają odświętnie ubrane manekiny tkwiące jak drzazga w harmonijnej tkance natury. Z kolei Albert, służący i stajenny w ich domu, będący zaginionym bratem Sary, jest „ucieleśnieniem typowego dziecka australijskiego lądu, wolnego duchem, aczkolwiek wtłoczonego w rutynę codziennych obowiązków przez swoje pochodzenie”¹⁶. Nic dziwnego, że osoby te, pokładające nadmierną ufność we własny rozsądek, przekonane o istnieniu racjonalnego wytłumaczenia, redukują rangę zdarzenia, jakie miało miejsce na Wiszącej Skale, do poziomu kryminalnej zagadki¹⁷. Dlatego też nie są w stanie zanurzyć się w transcendentálním wymiarze snów i uczestniczyć w niezwykłym misterium natury.

Punktem przecięcia losów wszystkich postaci jest osoba Mirandy, będącej najbardziej tajemniczą i jednocześnie najbardziej uduchowioną z dziewcząt. Nie bez przyczyny jedna z nauczycielek, Dianne de Poitiers, w chwili objawienia w trakcie pikniku porównuje ją do anioła Botticellego, eterycznej istoty mającej swój rodowód w śniących pięknościach z płócien prerafaelitów. Zjawiskowa uroda Mirandy oraz wiedza na temat tajemnic życia czynią z niej bardziej mieszkankę świata malarzy i poetów niż wzorową pensjonarkę¹⁸.

Rekowska sugeruje, iż Miranda od samego początku unosi się nad dwiema różnymi czasoprzestrzeniami¹⁹. Melancholijność jej wypowiedzi skrywa niezachwianą wiarę w nieuchronność tego, co ma nadejść („Musisz nauczyć się kochać kogoś jeszcze, Saro. Kogoś oprócz mnie” – mówi do przyjaciółki), oraz w ukryty sens przeżywanego doświadczenia („Wszystko zaczyna się i kończy we właściwym miejscu i o właściwym czasie” – stwierdzi na Wiszącej Skale). Sara, adorując zdjęcie zaginionej przyjaciółki, przyznaje, iż: „Miranda wie to, czego inni ludzie nie wiedzą. Zna rzeczy tajemne. Wiedziała, że nie wróci”. Słowa te mogą wskazywać na fakt, iż wejście na Wiszącą Skalę było aktem konfrontacji Mirandy z włas-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. tamże, s. 146.

¹⁸ Zob. J. WOJNICKA: *Prerafaelici i makatka ścienna, czyli motyw łabędzia w „Pikniku pod Wiszącą Skalą” Petera Weira*. W: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*. Red. G. STACHÓWNA. Kraków 1997, s. 92.

¹⁹ Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skalą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 146.

nym przeznaczeniem, ale mogą również odnosić się do formy zjednoczenia z naturą, z jej pełnym ukrytej harmonii rytmem narodzin i śmierci²⁰.

Nieziemski aspekt egzystencji Mirandy podkreśla dość oczywista symbolika łabędzia, odnosząca się do mitu Ledy. W scenie indagowania przez funkcjonariusza policji Michael przywołuje w swej pamięci wizerunek twarzy Mirandy, na który dzięki zabiegowi przenikania nałożony zostaje obraz zrywającego się do lotu ptaka. Również we śnie Michael ujrzy Mirandę pod postacią łabędzia. Według Władysława Kopalińskiego, ptak ten symbolizuje piękno, czystość, śmierć, zmartwychwstanie, ale także proroctwo i przemijanie²¹. Wszystkie te przymioty znajdują swoją realizację w osobie Mirandy, która wraz z Irmą oraz Marion odpowie na zew Wiszącej Skały.

Już w pierwszych minutach filmu widzimy olbrzymi skalny monolit – fascynujący, ale także budzący grozę. Mamy świadomość, że ukazana w filmie przestrzeń, jak gdyby w zgodzie z teorią Mircei Eliadego, jest niejednorodna; istnieją w niej rozdarcia, pęknięcia, fragmenty jakościowo różne od innych²². W tej koncepcji Skała byłaby równoznaczna ze sferą *sacrum*, przestrzenią inwazji świętości na obszarze *profanum*, do którego należy włączyć Appleyard's College. *Sacrum* ma tendencję do manifestowania się za pomocą hierofanii, przerywającej jedność przestrzenną, ale jednocześnie objawiającej rzeczywistość absolutną²³. Dziewczęta, wstępując na Skałę, podejmują zatem wertykalną podróż w jej stronę.

Rytuał przejścia zaczyna się w momencie, gdy powóz zatrzymuje się przed bramą otwierającą drogę do buszu. Nie jest zaskoczeniem, że to właśnie Miranda otwiera bramę: symbolika drzwi odnosi się wszak do obrzędu przejścia z jednego świata w drugi, ale także do koncepcji powtórnych narodzin²⁴. Eliade wskazuje, że: „Próg jest zarazem barierą, linią podziału, granicą pomiędzy dwoma światami, paradoksalnym miejscem, w którym stykają się te światy; miejscem, gdzie dokonuje się przejście od świata świeckiego do świętego”²⁵. Gdy Miranda otwiera wrota, przyroda gwałtownie reaguje na tę zmianę: widzimy stado ptaków zrywające się do lotu oraz spłoszone konie podrywające się do biegu²⁶. Niesamowitość

²⁰ Zob. tamże, s. 147.

²¹ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 209.

²² Zob. M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970, s. 53.

²³ Zob. tamże, s. 54.

²⁴ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 29–30.

²⁵ M. ELIADE: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1999, s. 19.

²⁶ Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 148.

tej sceny podkreślają zdjęcia Russella Boyda: przenikanie kadrów (twarz Mirandy i ptaki), spowolnienie rytmu (osiągnięte na drodze eksperymentów z prędkością pracy kamery²⁷) i użycie filtrów zmiękczejących fakturę obrazu wprowadzają oniryczny, mesmeryczny nastrój²⁸.

Przejście od czasu empirycznego w czas mityczny jest kolejnym elementem przekroczenia granicy, które ma miejsce podczas pikniku²⁹. Gdy w samo południe zegarki przestają funkcjonować, wyjście poza strumień czasu nie wywołuje większego wrażenia na uczestnikach pikniku. Niektóre z osób, mające już wkrótce bezpowrotnie zniknąć, nie posiadają nawet zegarków, co może wskazywać na ich gotowość na dokonanie transgresji („Nie mogłam znieść tykania nad moim sercem” – powie Miranda, pytana o swój zegarek, co tylko wzmocni kontrast między nią a panią Appleyard nieustannie oglądaną w otoczeniu zegarów). Pani McCraw ze spokojem odnajduje racjonalne wytłumaczenie zatrzymania wskazówek w „jakiejś formie magnetyzmu” obecnego na Terenach Piknikowych, jednak i ona nie będzie w stanie oprzeć się zewowi Wiszącej Skały. Michael Bliss uważa, że czas w filmie Weira jawi się raczej jako „konstrukt typowo ludzki niż naturalny”³⁰. Ustanie pracy zegarków może zatem sugerować próżność ludzkich starań mających na celu położenie ręki na pulsie wszechświata³¹. Dźwięk zegara tykającego w Appleyard's College, sygnalizując ciężar fatum i losu, zbiega się z odgłosem uderzeń patyków, jaki towarzyszy poszukiwaniom zaginionych dziewcząt. Z kolei rytm wybijany przez patyki jest tożsamy z hałasem czynionym przez niezadowoloną Edith, gdy ta niechętnie towarzyszy swoim koleżankom we wspinaczce³².

Kolejnym etapem jest przekroczenie strumienia, które odnosi się do bogatej symboliki wody reprezentującej żywioł żeński, pośredni między żywiołami eterycznymi (powietrze i ogień) oraz stałą ziemią³³. W mitologii greckiej rzeki wyznaczały granicę życia i śmierci, tworzenia i niszczenia³⁴. Trójka dziewcząt (nie licząc niezdarnej Edith) przechodzi przez

27 O technicznych szczegółach tych eksperymentów opowiada reżyser w wywiadzie udzielonym Sue MATTHEWS: *35 MM Dreams: Conversations With Five Directors About Australian Cinema*. <http://www.peterweircave.com/articles/fivedir.html> (dostęp: 31.03.2016).

28 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 148.

29 Zob. M. JANKUN: *Piknik...*, s. 35.

30 M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 50.

31 Zob. tamże.

32 Zob. tamże, s. 50–51.

33 Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 475–479.

34 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 149.

strumień, przypieczętowując w ten sposób swoje przeznaczenie. Najdłużej zatrzymująca się na brzegu Miranda wrzuca do wody małeńki bukiet polnych kwiatów i przygląda się mu z uwagą kapłanki dokonującej tajemnego rytuału. Ponowne wykorzystanie *slow motion* i lekko rozmytych kadrów podkreśla wagę zdarzenia, oglądanego na dodatek z perspektywy Michaela, który niejednokrotnie będzie później odtwarzał je w pamięci.

Wstępując na najwyższe partie skały, dziewczęta ściągają pończochy i ostatni etap drogi pokonują boso. Scenę tę można odczytać jako ostateczną formę wyzwolenia z „gorsetowości” pensji pani Appleyard, w której dodatkowo podkreślona zostaje bezpośredniość obcowania z naturą, mająca erotyczne podłoże. Co więcej, uczennice poruszają się po przestrzeni uświęconej – podobnie jak starotestamentowy Mojżesz – nieobutą stopą. Transgresyjny charakter wędrówki podkreśla także towarzysząca jej melodia³⁵. Początkowe melancholijne dźwięki fletni Pana (w wykonaniu Gheorghe’a Zamfira) ustępują miejsca niepokojącej, przywodzącej na myśl temat z filmu grozy, muzyce skomponowanej przez Bruce’a Smeatona. Zresztą już na początku filmu Weir zaznacza nas z narastającym dźwiękiem, który zdaje się wydobywać z wnętrza Wiszącej Skały. W udzielanych wywiadach wyjaśnia: „wykorzystałem szum lub dźwięki niedosłyszalne dla ludzkiego ucha, lecz ciągle na ścieżce obecne. Wielokrotnie używałem odgłosów trzęsień ziemi, zwolnionych lub czasem zmieszanych z czymś innym. Dotarło do mnie wiele komentarzy na temat *Pikniku* i *Ostatniej fali*, w których widzowie wskazywali na niepokojące fragmenty filmu, gdzie odczuwano dziwny brak zależności między czasem a przestrzenią. Te techniczne triki odnoszą się właśnie do tych sytuacji”³⁶.

W obrębie grupy uczennic rysuje się wyraźny podział. Podczas gdy Miranda, Irma oraz Marion jak trzy Gracje poruszają się zgodnie jednym rytmem, a na ich twarzach, skierowanych konsekwentnie ku górze, widać urzeczenie tajemniczą przestrzenią, korpulentna Edith pozostaje w tyle i niezłomnie patrzy pod swoje stopy³⁷. Wydaje się pozostawać poza nawiasem kluczowych wypadków, lecz – jak wskazuje Rekowska – jej odrębność (niedojrzałość) pozwoli jej zareagować na sytuację w sposób charakterystyczny dla człowieka, który wbrew swojej woli narażony jest na doświadczanie grozy³⁸. Już przechodząc przez strumień, Edith odziera tę czynność

35 Zwraca na to uwagę również Justyna Rekowska. Zob. tamże, s. 150.

36 S. MATTHEWS: *35 MM Dreams...*

37 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 151.

38 Zob. tamże, s. 150.

z mistycznej aury, redukując ją do motorycznego pokonywania przeszkody i obawy, że zamoczy sobie stopy. Jako jedyna z dziewcząt oprostowuje kontynuowanie wyprawy na Wiszącą Skałę („Tu jest brzydko! Gdybym wiedziała, wcale bym nie przyszła!” – oświadcza). Skała, oglądana najczęściej z żabiej perspektywy, manifestuje swój majestat, dzikość oraz zwiastuje sekretne zagrożenie. Siłę jej przyciągania podkreślają spowolnione zdjęcia dziewcząt, pośród których zdecydowanie najwolniej porusza się Miranda. Wkrótce wszystkie zapadają w sen, poprzedzony hipnotycznym tańcem Armii, wchodząc tym samym „w stan symbiozy z otoczeniem lub ewokując figurę zaślubin z boskością nieba i słońca”³⁹. Gdy dziewczęta zostawiają niedomagającą Edith, widzimy je, jak prześlizgują się przez skalne szczeliny, jak gdyby wchłaniane przez trzewia skalnego monolitu. Zwieńczenie sceny kakofonicznym dźwiękiem zestawionym ze zbliżeniem twarzy Edith wykrzywionej grymasem przerażenia, a później jej rozpaczliwą ucieczką oglądaną z lotu ptaka (spojrzenie Wiszącej Skały?) sugeruje, że pensjonarki stały się żerem nieokiełznanych sił natury.

Nawiązując do myśli Georges’a Bataille’a, można stwierdzić, że Edith stała się niemym (w końcu po powrocie ze Skały zamknęła się w sobie, konsekwentnie twierdząc, iż nie pamięta wyprawy) świadkiem ofiarniczego pochłonięcia. Nawet najbardziej uroczyste ofiarowanie nie musi być przecież krwawe, bowiem „składać w ofierze” nie znaczy „zabijać”, lecz „powierzać” i „dawać”⁴⁰. Co więcej, zgodnie z jedną z interpretacji, scena kończąca wyprawę dziewcząt sugeruje, że pozornie okrutny, niezrozumiały akt może w rzeczywistości być „próbą podejmowaną przez część naturalnych sił, mającą na celu ponowne ustabilizowanie porządku wszechrzeczy”⁴¹. Wisząca Skała nie jest budzącym grozę potworem, o czym świadczy wpisana w jej istnienie ambiwalencja: z jednej strony bowiem Skała przeraża, z drugiej jednak nieodparcie fascynuje. I właśnie na jej szczycie dokonuje się przekroczenie granicy codziennej egzystencji poprzez przejście do świata snów.

W kontekście niejasnego charakteru zdarzenia na Wiszącej Skale można uznać, że sen staje się u Weira zapowiedzią przemiany, przygotowując śniące piękności do ostatecznego wyjścia poza rzeczywistość⁴². Można tu zatem mówić o katalizatorze rytuału: sen rozpoczyna proces inicjacji polegającej na przejściu z jednego poziomu egzystencji w dru-

39 A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości...*, s. 131.

40 Zob. G. BATAILLE: *Teoria religii*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1996, s. 45.

41 M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 48.

42 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 153.

gi. Nieprzypadkowo pierwszym zdaniem padającym w filmie jest niedokładny cytat z poematu Edgara Allana Poe: „To, co widzimy, i kim się zdajemy, jest snem jedynie. Snem śnionym we śnie” („What we see or what we seem is but a dream. A dream within a dream”). Michael Bliss zwraca uwagę, że dwukrotne powtórzenie przez Mirandę słowa „sen” skutkuje zmianą interpretacji całego wersu. Wiersz Edgara Allana Poe jest opisem katuszy spowodowanych rozdzieleniem kochanków⁴³. Podmiot liryczny podkreśla swoją stratę, tłumacząc jednak, iż brak miłości, która ma substancjalny charakter, przestaje być bolesny, ponieważ wszystko, włączając samą miłość, jest podobne do snu i dlatego nieubłagane przemija. W odróżnieniu od poety, Miranda wydaje się dobrze czuć ze świadomością, że życie jest rozszczerzone na dwa światy⁴⁴, ponieważ sen „nie przedstawia dla niej stanu niepokojącej nierzeczywistości, lecz jedną superrzeczywistość, w porównaniu z którą empiryczny świat wypada blado”, przy czym fakt, że cytat wypowiada właśnie Miranda, identyfikuje ją jako tę z pensjonarek, „która ma zostać bezboleśnie oczarowana przez Skalę, zanim zostanie pochłonięta przez siły wszechświata, ku którym przez cały czas dążyła”⁴⁵.

Z kolei Andrzej Zalewski interpretuje zagadnienie „snu wewnątrz snu” jako grę lustrzanych odbić⁴⁶. Przecież – nie licząc sekwencji przebudzenia – pierwszy dłuższy kontakt z Mirandą widz nawiązuje dzięki odbiciu przeglądającej się w lustrze dziewczyny. Lustro staje się symbolem samopoznania. Co istotne, Miranda u Weira, tak samo jak w powieści Lindsay, nie jest przedstawiana z nazwiska, ma za to, na co zwraca uwagę Zalewski, niezwykle wymowne imię, skupiające (od łac. *miror*) treści znaczeniowe cudu, oglądu oraz zwierciadła⁴⁷. W czasie wędrówki oglądamy przenikanie wierzchołka Skąły i oblicza Mirandy – czyżby znaczyło to, że Miranda jest Skale najbliższa, że jest emanacją jej tajemnych sił⁴⁸?

Sacrum przejawia się w filmie także w scenach eksponujących faunę. Jaszczurka, która nieśpiesznie przemieszcza się wśród pograżonych we śnie dziewcząt, jest w symbolicznej interpretacji manifestacją „logo-su, natchnienia boskiego, gwarantem nieśmiertelności oraz odrodzenia”⁴⁹. Także zbliżenie na walentynkowe ciasto – we wcześniejszej scenie krojo-

43 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 57.

44 Zob. tamże.

45 Tamże.

46 Zob. A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości...*, s. 130.

47 Zob. tamże.

48 Zob. tamże.

49 W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 121.



Fot. 1. „Anioł Botticellego” – lustrzane odbicia sygnalizują tajemniczość Mirandy

ne przy użyciu olbrzymiego noża, teraz oblepione przez mrówki – sugeruje wszechogarniający potencjał natury, stającej się głównym tematem filmu⁵⁰.

Niewyjaśniony wypadek na Wiszącej Skale ma ambiwalentny charakter. Zastanawiające jest zniknięcie panny McCraw, dlaczego bowiem dojrzała racjonalistka stała się równoprawną uczestniczką tajemniczej transgresji? Według Zalewskiego, ma na to wpływ jej matematyczne wykształcenie⁵¹. W renesansowej mistyce wiedza matematyczna prowadziła do spraw tajemnych. Na rysunku w podręczniku geometrii studiowanym przez pannę McCraw widnieje siatka trójkątów i koło – „figury symbolizujące wszechświat, wieczność i powrót rzeczy do źródła”⁵². Argumentu na rzecz takiej interpretacji dostarcza także powieść Lindsay, w której inna z zaginionych, Marion Quade, charakteryzowana jest jako ulubiona uczennica panny McCraw⁵³ i nawet przez panią Appleyard postrzegana jest jako kandydatka do zrobienia naukowej kariery. W filmie Weira więc między tymi postaciami sygnalizuje jeszcze jeden ele-

50 Weir wielokrotnie nawiązywał do tego wątku w swoich wypowiedziach: „Dla mnie najważniejszym tematem była Natura; jej częścią w równym stopniu była budząca się seksualność dziewcząt, jak i pełzająca na szczycie góry jaszczurka. Wszystko to jest częścią tej samej całości, tego samego pytania”. S. MATTHEWS: *35 MM Dreams...*

51 Zob. A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości...*, s. 130.

52 Tamże, s. 130–131.

53 Zob. J. LINDSAY: *Piknik...*, s. 19.

ment: w sekwencji przebudzenia pensji widzimy biurko Marion, na którym znajduje się ustawiona pionowo drewniana ekierka, kształtem nawiązująca do ilustracji, które później będzie oglądać Greta McCraw. Wisząca Skala przyciąga zatem nie tylko uduchowioną Mirandę, lecz także najbardziej wsłuchane w muzykę sfer umysły intelektualistek⁵⁴.

Na podobny aspekt zwraca uwagę Rekowska, przywołując scenę rozgrywającą się niedługo przed zniknięciem dziewcząt. Kiedy do snu układają się wszystkie uczestniczki pikniku, jedynie panna McCraw czuwa nad śniącymi, studiując podręcznik arytmetyki⁵⁵. Simone Weil przypomina, że przez starożytnych Greków matematyka uznawana była za „dziedzinę pośredniczącą”. Dostrzegali w niej szczeliny, przez które przebija technienie i światło Boga, uwalniające je od prymitywnych zastosowań technicznych, aby móc kontemplować „subtelne współistnienie rzeczy”⁵⁶ – czy to w świecie widzialnym, czy w związkach matematycznych. Dystygowaną profesorkę zobaczy po raz ostatni Edith, w samej bieleżnie podążającą na górę za czerwoną chmurą, symbolizującą opatrność, tajemnicę, ale i epifanię⁵⁷.

Natomiast ciemnowłosa Irma powraca fizycznie „nietknięta, lecz mentalnie oraz moralnie skażona”⁵⁸. W interpretacji Blissa, tak samo jak Edith i Michael, przypomina ona zegarek, który doznał delikatnego zaburzenia równowagi wewnętrznych mechanizmów⁵⁹. Jej powrót jest sensacją budzącą niepokój. W scenie, gdy wyjeżdżająca do Europy dziewczyna przychodzi się pożegnać z koleżankami, nie ma już na sobie białej sukni, symbolizującej niewinność oraz dziewictwo, lecz purpurową pelerynkę, która oznacza duchowe oświecenie i uwznioślenie⁶⁰. Widać, iż jej postrzeganie świata uległo zmianie. Przeszła już od dziecięcego zachwyty nad światem w rodzaj „melancholijnego skupienia nad jego porządkiem oraz sensem”⁶¹. Wiedza, jaką posiada, jest jednak wiedzą niechcianą, budzącą atawistyczny lęk rozhisteryzowanych pensjonarek.

54 „[...]nie jest wykluczone, że intelekt jest tym właśnie pierwiastkiem Natury, który ją samą ogarnia” – wspomina w tym kontekście Mariola JANKUN: *Piknik...*, s. 34.

55 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 154–155.

56 Zob. S. WEIL: *Zstępowanie Boga*. W: TEJŻE: *Szaleństwo miłości. Intuicje przedchrześcijańskie*. Przeł. M. PLECIŃSKA. Poznań 1993, s. 135–156.

57 Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 43.

58 M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 52.

59 Zob. tamże.

60 Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 55.

61 J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, 153.

Gdy Miranda, Irma i Marion kontemplują małość i nieświadomą bezcelowość „przyziemnej” egzystencji („Co ci ludzie robią tam na dole? Wyglądają jak mrówki! Zastanawiające, jak wielu ludzi żyje bez celu... Może spełniają jakąś funkcję, nie wiedząc o tym?” – zastanawia się Marion), Irma jako pierwsza pokazana jest boso, jak stojąc na skalnym wzniesieniu, wykonuje harmonijne ruchy. Jej minimalistyczny taniec jest, według Rekowskiej, „oznaką wyzwolenia, ma w sobie coś z kultowego rytuału sakralnego, oddającego cześć Słońcu i siłom Natury [...]. Jest to również moment zetknięcia się dnia z nocą – na przemian rozświetlone i granatowe niebo wskazują na doniosłość tej magicznej chwili”⁶².



Fot. 2. Taniec Irmy
na Skale zwiastuje
początek rytuału
przejścia

Wydaje się więc, że to właśnie Irma – niezwykle zmysłowa i wyzwolona – powinna dostąpić pełnego wtajemniczenia. Posiada, podobnie jak Miranda, pewną „tajemną” wiedzę („Czekała milion lat! Właśnie na nas” – powie o Skale w powozie wiozącym pensjonarki na Tereny Piknikowe). Jej powrót może wynikać z faktu, że w odróżnieniu od Mirandy i Marion nie jest „czysta”; dochodzi w niej bowiem do głosu dysonans – rozdźwięk pomiędzy „zewnętrzną formą” (rozumianą jako zachowanie i prezencja), a „treścią wewnętrzną”. W postawie Irmy tkwi element stylizacji, przez co jej odczu-

⁶² Tamże, s. 152.

wanie świata ma miejscami charakter niemal teatralny („Gdybym ja miała taki zegarek, nosiłabym go zawsze. Nawet podczas kąpieli” – mówi podczas pikniku w odniesieniu do brylantowego zegarka, którego posiadaczką jest ponoć Miranda). Według Rekowskiej, to oczywiste przywiązanie do dóbr doczesnych, mimo wyrazistego duchowego potencjału, trzyma bohaterkę „po tej stronie życia”⁶³, do którego musi siłą rzeczy powrócić.

Męski pierwiastek w filmie Weira reprezentują Michael Fitzhubert oraz Albert Crundall pracujący dla jego stryja. Kiedy widzimy Michaela w scenie spotkania przedstawicieli elity nad malowniczym jeziorem, gdzie wszyscy pochłonięci są kulturalną rozmową upływającą do taktu muzyki klasycznej, łatwo dostrzec jego wyalienowaną postawę. Zaczął już bowiem funkcjonować w przestrzeni rozciągniętej między dwoma światami. Dotychczasowa egzystencja staje się coraz bardziej obca, natomiast oniryczna rzeczywistość jest mu dana w formie bliżej niesprecyzowanych przeczuć⁶⁴. W tym kontekście jego wyprawa na Wiszącą Skalę nie ogranicza się jedynie do próby odnalezienia zaginionych dziewcząt, lecz jest imperatywem rozszyfrowania własnej przynależności, która jednak (w filmie, lecz nie w powieści) pozostanie kwestią nierozstrzygniętą.

Wędrówka Michaela przybiera charakter stacyjny, będąc dokładnym powtórzeniem schematu wspinaczki uczennic. Bohater wpada w podobny trans, o czym informują te same zabiegi formalne: zwolnione tempo zdjęć, jaskrawe oświetlenie i narastająca psychodeliczna muzyka⁶⁵. Sen, w który zapada, jest jednak zupełnie innej natury niż śnienie Mirandy czy Irmy. To już nie „przymierze z naturą”, lecz brutalny akt odrzucenia, mający swój rodowód w koszmarze. Po przebudzeniu bohater odnajduje ranę na swoim czole – widzialne piętno rzeczywistości zamykającej się na poznanie. Mimo to Michael podejmuje desperacką próbę wczolgnięcia się na sam szczyt – w tej scenie kamera usytuowana jest na poziomie jego leżącego ciała; dodatkowo widzimy go przez szczelinę w skale, do której bezskutecznie stara się zbliżyć. Efekt ten, podkreślony kakofonicznym dźwiękiem, przypominającym histeryczny jęk, odzwierciedla niemożność przekroczenia ostatecznej granicy⁶⁶. Kiedy bohater odzyska przytomność, pograży się w milczeniu, zdąży jednak ukazać Albertowi zawartość kurczowo zaciśniętej pięści, w której skrywa rąbek białej koronki.

Z kolei Albert wydaje się jednoznacznie przynależeć do sfery *profanum*, ignorując wzajemność relacji zachodzących między sferami świadomo-

⁶³ Zob. tamże.

⁶⁴ Zob. tamże, s. 161.

⁶⁵ Zob. tamże, s. 162.

⁶⁶ Zob. tamże.

ści i nieświadomości. Odwołując się do archetypów angielskiego dżentelmena i tubylca (australijskiego buszmena), Geoffrey Dutton zaznacza wyraźną obecność w kulturze kontynentu mitu mądrego Australijczyka, który może ośmieszyć swego wyedukowanego rywala⁶⁷. Kiedy zatem Michael próbuje uratować dziewczęta, lecz traci przytomność na skutek przemęczenia, Albert nie tylko ratuje go z opresji, ale także odnajduje Irmę⁶⁸. Glen Levis podkreśla symboliczny wymiar tej sytuacji, twierdząc, że pomimo odwagi Anglików, która pozwoliła im osiąść w Australii, jedynie rdzenni mieszkańcy są w stanie zrozumieć prawa tej ziemi⁶⁹.

Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że obyczajowość Alberta jest znacznie swobodniejsza niż Michaela. Widać to w scenie, gdy młodzieńcy obserwują dziewczęta przekraczające strumień. Frywolna uwaga rzucona pod adresem sylwetki Mirandy budzi protest Michaela, skwitowany przez Alberta krótkim: „Ja tak mówię, a ty tak myślisz”⁷⁰. Chociaż zatem jedynie Michael może rozpocząć właściwe poszukiwania dziewcząt, gdyż nagromadzone sny i przeczucia stają się katalizatorem jego działań, to Albert będzie w stanie kogokolwiek znaleźć, bo dla niego Skała jest po prostu odartą z magii kryjówką⁷¹. Michael Bliss sugeruje jednak, że żaden z bohaterów nie potrafi rozpoznać, iż „obrazy z ich snów starają się do nich przemówić”⁷². Ich ignorancja na ten temat jest tak wielka, jak niewiedza Sary oraz Alberta na temat tego, jak blisko od siebie się znajdują.

Pogląd Alberta na naturę góry z pewnością dzielą mieszkańcy prowincji. Jest to społeczeństwo zamknięte na doświadczenie, które oferuje Wisząca Skała. Charakter zdarzenia zostaje zatem sprowadzony do kryminalnej zagadki⁷³ (w powieści Lindsay pojawia się nawet sensacyjne określenie „tajemnica pensji”), na temat której snuje się przypuszczenia. Wyjątek stanowi stary ogrodnik, który ze stoicką akceptacją stwierdza: „Pewne pytania mają swoje odpowiedzi, inne nie”. Reszta drugoplanowych postaci wydaje się zupełnie ślepa zarówno na niecodzienny charakter zaginięcia, jak i Inność natury⁷⁴.

67 Zob. G. DUTTON: *Gentleman Vs. Lairs*. „Quadrant” 1965, nr 9, s. 14. Cyt. za: M. HALTOF: *Zagubieni w buszu...*, s. 55.

68 Zob. M. HALTOF: *Zagubieni w buszu...*, s. 59.

69 Zob. G. LEVIS: *Australian Movies and The American Dream*. New York 1987, s. 87. Cyt. za: M. HALTOF: *Zagubieni w buszu...*, s. 59.

70 Zob. A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości...*, s. 129.

71 Zob. tamże.

72 M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 56.

73 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 146.

74 Zob. tamże.

Podobne stanowisko reprezentuje pani Appleyard. Zresztą to ona najdotkliwiej odczuje zniknięcie dziewcząt, które zapoczątkuje szereg katastrofalnych następstw, zmierzających ku tragicznemu finałowi. Racjonalizując charakter zajścia, bohaterka oddala się od jego istoty. Od początku wiadomo, że pani Appleyard jest uosobieniem dyscypliny, którą z konsekwentną stanowczością egzekwuje od swoich podopiecznych. Surowość jej wyglądu, dystygowane ruchy i sposób mówienia podkreślają jej autorytet. Dobrze oddaje to scena, w której przełożona przestrzega młode dziewczęta przed niebezpieczeństwami, jakie mogą napotkać w buszu: „Jeszcze raz pragnę wam przypomnieć, że Skala jest bardzo niebezpieczna. Proszę powstrzymać się od głupstw, nawet zupełnie nisko na stokach. Przypominam wam również, że w dolinie są jadowite żmije i różne trujące mrówki. Jest to jednak cud przyrody”. Wkrótce okazuje się, że dla pani Appleyard prawdziwym dramatem nie jest zaginięcie dziewcząt i jednej z nauczycielek, lecz nieuchronny upadek pensji⁷⁵. Doskonale ilustruje to scena, w której przełożona, zamknięta w czterech ścianach swojego gabinetu, skreśla z listy nazwiska kolejnych uczennic, zwalczając narastającą depresję alkoholem. W chwili osobistej klęski pani Appleyard nie przytłacza swoim posągowym autorytetem; jest istotą staczającą się w objęcia obłędu.

Jej postać jest nierozzerwalnie związana z osobą Sary – adoratorki Mirandy, która jako jedyna nie pojechała na piknik. W wielu scenach możemy zauważyć zależność losów siostry Alberta od swojej protektorki⁷⁶, której „gra z Sarą Waybourne to przykład czystej sadomasochistycznej pasji”⁷⁷. Obrazuje to scena, w której pani Appleyard „trenuje” w swoim pokoju przemowę, w której chce podać powód relegowania Sary z grona uczennic („To nie jest instytucja dobroczynna” – mówi wówczas). Już po samobójstwie Sary⁷⁸ pani Appleyard odwiedza jej pokój, gdzie jej blada twarz przedstawiona jest w lustrzanym odbiciu. Na pożegnalnej kolacji, którą dyrektorka spożyje razem z Mademoiselle de Poitiers, ubrana

⁷⁵ Zob. tamże, s. 158.

⁷⁶ Zob. tamże.

⁷⁷ A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości...*, s. 120.

⁷⁸ Zamknięcie wątku Sary jest na tyle tajemnicze, że do dziś można spotkać się z różnymi jego interpretacjami: głosem mówiącym o samobójstwie towarzyszą opinie, iż to pani Appleyard zabiła dziewczynę. Na rzecz tezy o samobójstwie zdecydowanie przemawiają sygnały rozproszone w powieści, gdzie co prawda śmierć Sary również prezentowana jest jako zdarzenie tajemnicze, a zachowanie pani Appleyard wydaje się dwuznaczne, niemniej jednak narrator wspomina o przypiętej do poduszeczki na igły notatce (z kontekstu wynika, że chodzi o list pożegnalny), którą kierowniczka pensji natychmiast zniszczyła (zob. J. LINDSAY: *Piknik...*, s. 182), i w zdecydowany sposób łączy śmierć Sary z otrzymaną przez nią od pani Appleyard informacją o odesłaniu do sierocińca, którego dziewczyna panicznie się bała.

będzie po raz pierwszy w jasną suknię, przy czym całkowicie podda się nostalgicznym wspomnieniom, tymczasowo odzyskując dawną świetność. W ostatniej scenie filmu widzimy ją siedzącą za biurkiem, nieruchomą i otępiałą, przyjmującą wiadomość o śmierci Sary⁷⁹. Ustaje wtedy tykanie zegara – analogicznie do czasu, który zatrzymał się u podnóża Wiszącej Skały. Jednak, jak wskazuje Zalewski, zakłócenia rytmu czasu w odniesieniu do właścicielki pensji pojawiały się już wcześniej⁸⁰. Po zniknięciu Sary uporczywie tykający w gabinecie zegar pokazuje czwartą po południu – jest to mniej więcej pora, w której w dniu św. Walentego zaginęły dziewczęta i pani McCraw. Dla pani Appleyard jednak istnieje tylko czas empiryczny, dlatego nigdy nie dostąpiłaby przejścia w czas *sacrum*⁸¹. Dzięki komentarzowi z offu poznajemy smutny koniec jej dziejów: śmierć u stóp Skały.

Pozostaje w końcu kwestia Sary, marzącej o odnalezieniu ukochanego brata, którego jednak nigdy nie zobaczy. Według Rekowskiej, wątek rozdzielonego rodzeństwa, pojawiający się już w tradycji antycznej, a rozwinięty w sentymentalnej powieści oświeceniowej, nie został przez Weira użyty jedynie w funkcji melodramatycznej, lecz ma być też tropem ku uświadomieniu sobie otaczającej nas magii, ukrytej pod powłoką codzienności⁸². Sara jest niezwykle kruchą istotą, naznaczoną przez los, która dostępuje rytuału przejścia w inny sposób, niż uczyniły to dziewczęta skupione wokół Mirandy. Udać jej się tego dokonać w miejscu, które najmniej wydaje się do tego doświadczenia pasować. Jako pionkowi w grze, gdzie główną rozgrywającą jest pani Appleyard, pozostaje jej jedynie ucieczka w samotność. Od momentu zniknięcia Mirandy jej alienacja fizyczna i duchowa przybiera na sile. Przesiadując w pokoju Mirandy, wznosi mauzoleum jej pamięci, adorując portret i zanosząc modlitwy o szczęśliwy powrót, który jednak nie nastąpi.

W relacji z panią Appleyard widzimy jej bezbronność, ale także wyzwajający opór. Mimo że Sara jest sierotą, nad którą wisi widmo usunięcia ze szkoły – gdyż jej opiekun zalega z opłatą czesnego – a docelowo powrót do sierocińca, odnosi zwycięstwo nad panią Appleyard⁸³. Ponadto, podobnie jak Neil ze *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*, decyduje, że „cierpienie, które zrodziło nadużycie ze strony autorytetu, można zakończyć w tylko

79 A. ZALEWSKI: *U szczytu możliwości...*, s. 129.

80 Zob. tamże, s. 128.

81 Zob. J. REKOWSKA: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skałą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum...*, s. 147.

82 Zob. tamże, s. 164.

83 Zob. tamże, s. 158.

jeden sposób”⁸⁴. Na krótko przed śmiercią widzimy Sarę siedzącą samotnie na spowitym mrokiem korytarzu, kontemplującą księżyc; tuż przed samobójstwem natomiast jej twarz rozjaśnia tajemniczy uśmiech. Możemy się domyslać, że Sara zna już swoje przeznaczenie i w pełni je akceptuje – podobnie jak Miranda. W koncepcji Mircei Eliadego symbolika lunarna ma związek ze śmiercią, ale także z odrodzeniem: „Przesłanie Księżycza adresowane do człowieka religijnego mówi nie tylko to, że śmierć jest nierozzerwalnie związana z życiem, lecz także i przede wszystkim to, że śmierć nie jest ostateczna, że zawsze i stale na nowo następują po niej nowe narodziny. [...] Słońce objawia inny sposób istnienia – nie ma ono udziału w stawaniu się, mimo że zawsze jest w ruchu, jest niezmiennie, zawsze ma tę samą postać. Księżyc zaś używa stawaniu się kosmicznemu wartości religijnej, jedna człowieka ze śmiercią”⁸⁵. Śmierć Sary ma swoją własną logikę. Przez nią wiedzie droga ku wtajemniczeniu. Bohaterka sama przekracza wszelkie ograniczenia i restrykcje. Ostatniej nocy pojawi się w snach Alberta, przepowiadając swoje odejście i uczestnictwo w wielkim, sekretnym widowisku natury.

Piknik pod Wiszącą Skałą inicjuje w twórczości Weira namysł nad tym, co Inne. Postaci outsiderów były już obecne we wcześniejszych jego dokonaniach – był nim tytułowy Michael z telewizyjnego filmu, próbujący znaleźć sobie miejsce w świecie podzielonym między przedstawicieli establishmentu i reprezentantów kultury kontestacji; był nim także Malfry niepotrafiący się zrazu odnaleźć w groteskowym świecie ośrodka wypoczynkowego w *Homesdale*, nie wspominając o Arthurze Waldo uwięzionym w dziwacznym prowincjonalnym miasteczku o nazwie Paryż. Dopiero jednak *Piknik...* przyniósł dojrzałą refleksję o jednostce skonfrontowanej z Innym i przez to oddalającej się od społeczeństwa. Co istotne, w filmie owym Innym wydaje się sama przestrzeń, której doświadczanie przez bohaterów ma sporo ze wzniosłości. Nie bez powodu liczne ujęcia ukazują tytułową Skałę tak, aby wydobyć z niej antropomorficzne rysy – zabiegi tego typu nasuwają wniosek, że Wisząca Skała jest jednym (a może nawet głównym) z bohaterów dzieła. Czy zresztą nie została upersonifikowana już w wypowiedzi pani McCraw, która w wozie kierującym się ku Terenom Piknikowym z zadumą snuła refleksje o tym, iż licząca sobie milion lat Wisząca Skała jest „całkiem młodziutka” w porównaniu z innymi otaczającymi ją wypiętrzzeniami, na przykład z górą Macedon? „Całkiem młodziutka” – zupełnie tak jak Miranda i jej koleżanki, chciałoby się dodać.

84 M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 53.

85 M. ELIADE: *Sacrum i profanum...*, s. 129–130.

Piknik... odwołuje się do tematu wielokrotnie powracającego w kinie australijskim, a mianowicie do brytyjskiego spotkania z obcym australijskim łądem. Spotkanie to przeważnie przybiera formę wtargnięcia, mającego na celu oswojenie nieznanego przestrzeni, co prowadzi do tragicznego finału. Podobnie jak narrator powieści Lindsay, Weir jednoznacznie uznaje próby utrzymania przez autorytety *status quo* za z góry skazane na porażkę. Bliss utrzymuje, że poruszany przez reżysera problem australijskiej tożsamości narodowej charakteryzowany jest przez „zamęt wynikający z konfliktu między brytyjskim pochodzeniem wielu Australijczyków a wpływem niezamieszkanymi terenów i rdzennej kultury Aborygenów”⁸⁶. Zwraca także uwagę, że wędrowka na Wiszącą Skałę identyfikowana jako „podróż w nieoswojone, rajske tereny, jest realizacją wyprawy w odległe rejony, stanowiącą domenę Aborygenów”⁸⁷. Wędrowka staje się zatem konfrontacją z symbolicznym, mrocznym królestwem, którego istnieniu materialistyczni i „empirystyczni” biali starają się zbyt gorliwie zaprzeczyć za pomocą ekscentrycznych rytuałów, takich jak ogrodowe przyjęcia, stłumione tęsknoty i represyjna edukacja⁸⁸.

W tym poetyckim obrazie prowincjonalnego środowiska, zapadającego się pod wpływem ciężaru, którego nie może unieść, istotną rolę odgrywają liczne inspiracje artystyczne. Weir odwołuje się przecież do obecnego w australijskiej literaturze motywu dziecka zagubionego w buszu. Popularność tego motywu (a nawet symbolu) wiąże się z tematem prezentacji australijskiego krajobrazu w malarstwie⁸⁹. Haltof zwraca uwagę na fakt, że istniały trzy sposoby przedstawiania australijskiego pejzażu: sielankowa przestrzeń, oswojona przez człowieka i mu poddana, krajobraz urzekająco piękny, lecz z wpisana w jego istnienie groźba, wreszcie: sfera skrajnie wroga człowiekowi, nienadająca się do zamieszkania⁹⁰. Piknik... realizuje drugie spojrzenie.

Busz otaczający Wiszącą Skałę „jest miejscem niegościnnym, opierającym się śmiałkom, którzy w niego wtargnęli”⁹¹. Trudno jednak odmówić mu mesmerycznej mocy. Spotkanie z nim kojarzy się z ideą *genius loci*, o którym Tadeuszu Sławek pisze, iż jest to takie doświadczenie przestrzeni, „które rozpoczyna się od ambicji Kantowskich (spoglądam na dane

86 M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 51.

87 Tamże, s. 52.

88 Zob. tamże.

89 Zob. M. HALTOF: *Zagubieni w buszu...*, s. 59.

90 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005, s. 80.

91 Tamże, s. 83.

miejsce tak, że zdaje się docierać do tego, co dotychczas było przede mną zakryte), ale zadanie wypełnia się nie w doznaniu uchwycenia »istoty« i zapanowaniu nad miejscem, a przeciwnie – w chwili, gdy miejsce »pokonuje mnie«, przekracza moje możliwości bogactwem nieuchwyconych do tej pory związków”⁹². Opis ten zdaje się doskonale pasować do tego, co staje się udziałem dziewcząt z filmu Weira, a później także w pewnej mierze Michaela – czujne spojrzenia bohaterów, „troskliwe i uważne obserwowanie przemierzanej przestrzeni”, wreszcie fakt, że ich wędrówka jest trudną, wymagającą wysiłku wspinaczką⁹³, zdają się nawiązywać do opisów fenomenu *genius loci*. Przede wszystkim zaś jest to podróż, która kwestionuje, a w ostateczności odrzuca takie pojmowanie Wiszącej Skały, jakie próbuje jej narzucić dominująca kultura – zapowiadany przez panią Appleyard cud natury, o którym pensjonarki mają napisać wypracowanie (*sic!*), w doświadczeniu Mirandy, Irmy, Marion i pani McCraw całkowicie wymyka się banalnym klasyfikacjom i fasadowym rozpoznaniom⁹⁴.

Sposób przedstawiania lokalnego krajobrazu ma swoje korzenie w kolonialnych początkach Australii. To właśnie artyści, do których przeważnie należeli europejscy emigranci, odbierali Australię „jako miejsce im wrogie i niegościnne, z nieznaną, a przez to groźną, florą i fauną”⁹⁵. Można więc uznać, że:

Ewolucja od sztuki kolonialnej do narodowej wiązała się przede wszystkim ze zmianą sposobu percepcji miejscowego krajobrazu – od obcego i niegościnnego do oswojonego i mitycznego, z wyraźną preferencją dla aspektu australijskiego nad imperialnym – brytyjskim. Kolonialni artyści koncentrowali się na dziwności i bezmiarze nowego kontynentu, który wymykał się ich europejskiemu doświadczeniu i z którym nie umieli sobie poradzić. Podkreślali samotność skazanego na ten krajobraz człowieka⁹⁶.

Ale przecież to właśnie obraz Williama Forda *Piknik pod Wiszącą Skałą koło Macedon* stanie się główną inspiracją zarówno dla Lindsay, jak i Petera Weira⁹⁷. W pracy tej australijski busz przypomina raczej przyjazny angielski

⁹² T. SŁAWEK: *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*. W: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*. Red. Z. KADŁUBEK. Katowice 2007, s. 18.

⁹³ Zob. tamże, s. 20.

⁹⁴ Zob. tamże, s. 22.

⁹⁵ Zob. M. HALTOF: *Zagubieni w buszu...*, s. 62.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 75.

ski park niż wrogi człowiekowi żywioł. Nieco ciekawsze wydaje się inne źródło inspiracji: dzieło Fredericka McCubбина zatytułowane *Zagubione dziecko*⁹⁸. Wybór tematu został podyktowany przez autentyczne wydarzenie, ekscytujące przez długi czas opinię publiczną, dotyczące dwunastoletniej Clary Crosbie, która zaginęła w buszu w okolicach Lilydale, a którą odnaleziono żywą po blisko trzech tygodniach. McCubbin przedstawia australijski busz jako miejsce nasycone intymnością. Spowijająca obraz świetlista aura redukuje obecność mrocznych cieni, zacierając przy tym wyrazistość detalu. Otulające tło zamyka jednak przed dziewczynką wszystkie drogi ucieczki. Na pierwszy plan wysuwa się ostro zarysowana zaporą, utworzona przez wysoką trawę, gałązki oraz gumowe drzewa, która ogranicza możliwość ruchu w obrębie tego „naturalnego” więzienia.

Inspiracje te, a zwłaszcza wpisane weń narracje na temat przestrzeni, ukazują film Weira jako opowieść podszytą refleksją dotyczącą już nie tylko indywidualnej, lecz także zbiorowej, australijskiej tożsamości. Być może niemal kompulsywne dla twórczości reżysera poszukiwanie Inności przynajmniej częściowo wyrasta z potrzeby określenia siebie względem czegoś: względem przestrzeni manifestacyjnie ogłaszającej swoją obcość oraz tych, którzy wcześniej ją zaludniali, nadając jej zupełnie inne sensory. Wątek ten z pełną siłą powróci w kolejnym dziele Weira.

Utracony sen: *Ostatnia fala*

Dwa lata po premierze *Pikniku pod Wiszącą Skalą* Weir powraca do tematyki odmiennych stanów świadomości w filmie *Ostatnia fala*. Fantasmagoryczną atmosferę po raz kolejny kreują plastyczne zdjęcia Russela Boyda, natomiast scenariusz jest efektem współpracy reżysera z Tonym Morphettem oraz Petru Popescu. W warstwie fabularnej dzieło koncentruje się na ukazaniu opozycji zbliżonych do tych znanych z poprzedniego filmu. Świat białych, ze swoim racjonalizmem, wiedzą i „cywilizowanym” prawem, zostaje zderzony z podziemnym światem czarnoskórych mieszkańców Sydney, których egzystencję warunkują magiczne obrzędy oraz plemienne prawo. Ale głównym zagadnieniem staje się „pokazanie kontrastu między Europą pozbawioną snów a światem Aborygenów, dla których sny stanowią alternatywną rzeczywistość oraz moc porządkującą życie”⁹⁹. Na podobny system opozycji wskazuje Michael Bliss, podkreślając wyraźną w *Ostatniej fali* problematykę zderzenia kulturowego,

⁹⁸ Zob. M. HALTOF: *Zagubieni w buszu...*, s. 63.

⁹⁹ M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 99.

z akcentem położonym na jednostkę pozostawioną na pastwę nieznanych sił, będących powracającymi elementami podświadomości, oraz sportretowanie zachodniego społeczeństwa trwającego przy racjonalistycznym stanowisku, odrzucającym odrębne sposoby odbierania rzeczywistości¹⁰⁰.

Już na początku stajemy się świadkami niepokojącej atmosferycznej anomalii, zapowiadającej wydarzenia, których akcja rozgrywa się na dwóch przenikających się płaszczyznach. Pierwsza dotyczy tajemniczej śmierci młodego Aborygena – Billa Cormana. Pięciu mężczyzn zostaje oskarżonych o popełnienie morderstwa. David Burton, adwokat zajmujący się tą sprawą, jest przekonany, iż Corman wskutek złamania plemiennego prawa stał się ofiarą rytualnego mordy. Prawnik uparczywie broni swojego stanowiska pomimo faktu, że plemię praktykujące tego rodzaju obyczaje zostało doszczętnie wyniszczone w XIX wieku. Tajemniczy charakter zgonu młodego Aborygena budzi konsternację lokalnych władz, podobnie jak niewytłumaczalne zniknięcie dziewcząt w *Pikniku pod Wiszącą Skatą*. Rozmowa między detektywem a patologiem pokazuje, że proces wyjaśniania zjawisk jest determinowany przynależnością do określonego kręgu kulturowego. Przedstawiciele cywilizowanego świata nie uznają ingerencji czynników nadprzyrodzonych, deprecjonując plemienny sposób postrzegania rzeczywistości. Natomiast druga płaszczyzna odnosi się do wędrówki Burtona w głąb własnej podświadomości oraz przeszłości. Podróż ta związana jest z przekroczeniem progu „naziemnej” egzystencji i zatopieniem się w mitycznym Czasie Snów, którego domeną stają się podziemia Sydney.

Kim jest David Burton? To biały Australijczyk, adwokat rekrutujący się z wyższej klasy średniej, szczęśliwy mąż i ojciec dwóch córek. Wiemy również, że jest emigrantem z Ameryki Południowej, którego matka wyszła za australijskiego pastora i niedługo potem zmarła. We wczesnym dzieciństwie Davida prześladowały tajemnicze sny, które powracają po latach, wprowadzając go w alternatywny wymiar egzystencji, a także zmieniając jego sposób postrzegania świata. Niezwykły charakter snów zaciera granicę między tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste, przybliżając bohatera do prawdy o własnej tożsamości i przeznaczeniu.

William D. Routt uważa, że z *Ostatniej fali* wyłania się wizja tożsamości, która „nie pochodzi z naszego wnętrza: ona przychodzi z zewnątrz. Jest tym, co postrzegają inni – jest częściowo zależna od uprzedzeń innych. Moja tożsamość jest dokładnie tym, co wymyka się mojej kontroli”¹⁰¹.

¹⁰⁰ Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 60–61.

¹⁰¹ W.D. ROUTT: *Are You a Snake? Are You a Fish? An Obvious Lecture and Some Notes on "The Last Wave"*. www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Routt.html (dostęp: 31.03.2016).

To dlatego, zdaniem autora, tożsamość Burtona jest płynna i ulega modelowaniu wraz z rozwojem akcji. Jest również „konstruowana poprzez sam film; ulega sfabrykowaniu, ma charakter przedmiotowy”¹⁰². To, co Burton widzi, ma bezpośredni wpływ na jego czyny. Często przyjmujemy jego punkt widzenia, ale wiemy też, że nie jest on tożsamy z naszym. Identyfikujemy Davida, ale nie identyfikujemy się z nim, gdyż tajemnicę jego przeszłości odkrywamy dużo wcześniej od niego. Rozumiemy jednak, iż jest obdarzony wrażliwością, której nikt inny zdaje się nie posiadać. Kiedy bohater je kolację wraz z rodziną, jako pierwszy przeczuwa, że coś niedobrego dzieje się na piętrze. Jednak to odbiorca wcześniej widzi wodę spływającą po schodach. Burtonów obserwujemy przez framugę drzwi – jest to korzystny dla widza punkt widzenia, powtarzany w późniejszych filmach Weira jako „ikona symbolicznego portalu lub okna, przez które wielu jego bohaterów spogląda na percepowany przez nich wszechświat”¹⁰³. Gdy David udrażnia wylot wanny, jego dłoń zatrzymuje się nad odpływem, jak gdyby bohater kontemplował siłę, która kieruje wodę w dół – do kanałów, będących podziemnym światem miasta¹⁰⁴. Jest ona także kolejną manifestacją wodnego żywiołu, którego tajemniczy wir „wessie” Davida do grobowca australijskich autochtonów.

Z Burtonem nierozzerwalnie związana jest postać Chrisa Lee, będącego przewodnikiem bohatera po świecie snów. Początkowo ukazany jako tajemnicza sylwetka ukryta za zasłoną deszczu i nocy, nawiedzająca Burtona w sennych koszmarach, z czasem materializuje się w postaci młodego Aborygena, zamieszanego w śmierć Billy’ego Cormana. Do ich pierwszego spotkania dochodzi w barze, gdzie David rozmawia z grupą podejrzanych. Gdy pojawia się Lee, widzimy zbliżenie jego dłoni i uśmiechniętą twarz, która poważnieje, gdy Chris dostrzega Davida. Z tego spojrzenia wnioskujemy, iż Lee nie tylko rozpoznaje adwokata, ale także posiada znaczną wiedzę na temat jego prawdziwej tożsamości. Finałem tego spotkania jest kolacja w domu Burtonów, na którą Chris przyprowadza Charliego – aborygeńskiego mistyka o nadzwyczajnych mocach („Charlie jest sową” – powie o nim później). Kiedy wspólnie przeglądają rodzinny album Burtonów, Charlie chce wiedzieć, kim byli przodkowie Davida („Gdzie jest twoje terytorium?” – zapyta za pośrednictwem Chrisa). Charlie podejrzewa, jaką tajemnicę skrywa nieświadomość Davida. W trakcie ich ponownego spotkania wprowadza go w trans, po którym następuje seria istotnych pytań: „Czy jesteś rybą? Czy jesteś wężem?”. Kiedy Burton stwierdza,

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 64.

¹⁰⁴ Zob. tamże.

że nie jest człowiekiem, Charlie, podobnie jak widzowie, zakłada, iż musi on być Mulkurulem. Z terminem tym zaznajamia nas wcześniej Chris, tłumacząc, że oznacza on przybysza z „innego plemienia, innego świata”. Mulkurul jest „międzykulturowym mediatorem; przedstawicielem rasy zdolnej przewidzieć apokalipsę”¹⁰⁵.



Kiedy wśród rzeczy zamordowanego Burton odnajduje tajemniczy kamień, jaki widział wcześniej w snach, udaje się do doktor Whitburn (nieprzypadkowo chyba granej przez Vivean Gray, w *Pikniku...* kreującą postać Greta McCraw), która rozpoznaje przedmiot jako własność Mulkurula, Ducha z Czasów Snów, i wyjaśnia: „Aborygeni wierzą w dwie formy czasu – dwa równoległe strumienie aktywności. Jeden to zwykły czas naszej rzeczywistości, w której pan i ja jesteśmy zamknięci. Drugi to nieskończony duchowy cykl, zwany Czasem Snów; bardziej prawdziwy niż ta rzeczywistość. To, co się dzieje w Czasie Snów, odnosi się do wartości, symboli i prawa społeczności Aborygenów. Niektórzy ludzie mają niezwykłą duchową moc i mogą kontaktować się z Czasem Snów – poprzez swoje sny [...], poprzez kontakt ze swoimi rzeczami, takimi jak ten kamień”.

Według Eliadego, „ów mityczny czas jest czasem »świętym«; uświęcony został bowiem obecnością i działalnością Istot Nadprzyrodzo-

Fot. 3. David Gulpilil jako Chris Lee – aborygeński przewodnik Davida Burtona po świecie snów

¹⁰⁵ M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 99.

nych¹⁰⁶. W Czasie Snów świat „nie ma jeszcze ukształtowanej formy”, a „przeszłość nie jest jedynie czasem, który już przeminął, ponieważ wydarza się wciąż w jakiejś niejasnej, równoległej rzeczywistości, do której dzisiejszy człowiek może uzyskać dostęp, przemierzając labirynt szlaków-pieśni i ponawiając akt kreacji”¹⁰⁷. Właśnie w trakcie takiej wędrówki obserwujemy bohatera filmu Weira, który usilnie stara się rozszyfrować niejasne przesłanie obrazów wypełniających jego sny, a nawet nawiedzających go na jawie. Tłumacząc Burtonowi, czym są sny, Chris definiuje je jako „cienie rzeczy realnych”. Powracające wizje David odbiera głównie za pośrednictwem wzroku, słuchu oraz dotyku, ostateczne poznanie zdaje się jednak przynależeć do porządku pozazmysłowego. Burton początkowo jest na nie zamknięty („Nie! To ty masz kłopoty! Nie pamiętasz już, czym są sny” – wypomni mu Chris), lecz jest zmuszony stawić czoło przebudzonym siłom, które wydają się tkwić w nim od dawna. Jednocześnie, jego poszukiwania są inicjacją, przygotowującą go do uczestnictwa w aborygeńskim rytuale, w którym: „młody Australijczyk [...] odkrywa, że jako przodek mityczny gościł już w przeszłości mitycznej; dzięki inicjacji uczy się on robić wszystko to, co robił ongiś, na początku, gdy pojawił się po raz pierwszy w postaci istoty mitycznej”¹⁰⁸.

W czasie rozmowy z ojczy mem Burton zwierza się z dręczących go snów. Pastor przyznaje, że tajemnicze marzenia sennie pojawiały się u Davida już w dzieciństwie. Bohater śnił wtedy o „niebiańskich taksówkarzach” porywających ciała pogrążonych we śnie ludzi do innego świata. Pojawiały się w nich także „wiedźmy, duchy i wiatr”. Nie bez znaczenia jest także fakt, że David przepowiedział śmierć własnej matki. Gdy po raz ostatni spotyka się z pastorem, czyni mu wyrzuty („Dlaczego nie powiedziałeś mi o tajemnicach?”), krytykując jego bierność w stosunku do cudowności („Stałeś zawsze w środku kościoła, ale tak naprawdę zawsze obok”), by ostatecznie przyznać, że biali utracili pierwotną więź z porządkiem ustanowionym przez siły natury („Straciliśmy nasze sny. One powracają, a my nie wiemy, co znaczą”). Sceny rozmów Burтона z ojczy mem-pastorem są przeciw wagą dla rozmów prowadzonych z Charliem-kapłanem. David nie potrafi pogodzić zachodniej tradycji racjonalizowania tajemnic z intuicyjnym plemiennym mistycyzmem, co czyni go „outsiderem” pośród sił, których ani nie kontroluje, ani nie rozumie¹⁰⁹.

¹⁰⁶ M. ELIADE: *Religie australijskie*. Przeł. E. i W. ŁAGODZCY. Warszawa 2004, s. 70.

¹⁰⁷ R. NAHIRNY: *Wobec tajemnicy. Czas Snu w kinie postkolonialnej Australii*. http://www.academia.edu/9950403/Wobec_tajemnicy._Czas_Snu_w_kinie_postkolonialnej_Australii (dostęp: 30.07.2016).

¹⁰⁸ M. ELIADE: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 8.

¹⁰⁹ M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 64.

Funkcja, jaką pełni Burton, ma charakter pasywny – on tylko widzi, nie działa. Dwukrotnie obserwujemy go, gdy siedzi w samochodzie podczas ulewy. W pierwszej scenie przynależy jeszcze do swojego uporządkowanego, oswojonego świata. Odcięty od zgiełku ulicy słucha komunikatu o nieustających opadach. Wtedy też nasze spojrzenie skupia się na symbolach, które Weir wyraźnie akcentuje. Widzimy leoparda na logo samochodu British Leland oraz szympansy na plakacie reklamowym Tayonga Zoo – pozornie nie mają one nic wspólnego z opowiadaną historią, jednak kryje się w nich pewna dwuznaczność¹¹⁰. Symbole natury zostają zredukowane do marketingowego chwytu, podkreślając fakt, że biali zaburzyli równowagę między dwoma światami. Gdy w kolejnej identycznej scenie Burton znów dostrzega owe znaki, prawdopodobnie zaczyna to rozumieć. Zwieńczeniem owej sekwencji jest kontemplacja wizji zagłady miasta – Burton widzi bezwładne ciała ludzi unoszące się w otchłani, podczas gdy z radioodbiornika strumieniami wycieka woda. Jest to samospełniające się proroctwo, nad którym bohater nie jest w stanie zapanować.

Kiedy wraca do domu, po raz ostatni rozmawia z żoną. Widzimy go stojącego w holu, dokładnie w tym samym miejscu, w którym podczas sennych wizji stał Chris, trzymający w wyciągniętej dłoni kamień Mulku-rula. Rekwizyt ten jest istotny, ponieważ – zgodnie z aborygeńskimi wierzeniami – wpisuje się w ideę przedmiotów fizycznych, które „pomagają duchowi odnaleźć w pamięci swą prawdziwą tożsamość”, czyniąc tym samym poznanie kwestią „mityczną i »historyczną«”¹¹¹. W scenie tej Burton nie ma także swoich nieodłącznych do tej pory okularów, co podkreśla jego dar „widzenia”, odzyskaną zdolność „głębszej” percepcji. Bohater opuszcza więc rodzinę („Nie umiem z tobą rozmawiać. Już cię nie znam” – zarzuci mu Annie), tak jak porzucił codzienny świat białych, by wejść do świata snów czarnych.

David dokonuje przejścia od cywilizacji do natury. Tu odnajduje swoją ukrytą dotąd tożsamość, którą może odzyskać poprzez kontakt z Aborygenami. Prawnik, wysublimowany człowiek Zachodu, cechujący się humanitarnym podejściem do bliźnich, odkrywa, że istnieje sfera utraconego snu, duchowego życia. Jego wędrówka ku niej wiedzie w dół. Bohater przeciska się wraz z Chrisem przez brudne tunele podziemnego królestwa, aby „odnaleźć duchową stratę”¹¹². Powtarza tym samym symboliczną podróż rytualnych inicjantów, z których każdy – w mitycznej wykładni –

¹¹⁰ Zob. tamże, s. 63.

¹¹¹ M. ELIADE: *Religie australijskie...*, s. 87.

¹¹² Zob. J.M. KASS: *Peter Weir. An Interview*. <http://www.peterweircave.com/articles/article.html> (dostęp: 31.03.2016).

„odkrywa, że świat ma ukryte znaczenie, którego nie sposób ująć za pomocą zwykłych czynności intelektualnych. Znaczenie to muszą jednak ujawnić i wyjaśnić doświadczeni w tym względzie mężczyźni, a to dlatego, że sens życia, świata i ludzkiej egzystencji nie jest ostatecznie rezultatem »naturalnego« procesu, lecz skutkiem szeregu zdarzeń mitycznych czy [...] świętej historii”¹¹³.

Ostatnia fala, podobnie jak *Piknik pod Wiszącą Skalą*, zbudowana jest wokół tajemnicy. W obu filmach obserwujemy białych wyalienowanych ze swojego duchowego dziedzictwa, eksplorujących to, co utracili Europejczycy – lęk i szacunek dla natury¹¹⁴. Co ciekawe, jakiś rodzaj naturalnej równowagi ze światem pozazmysłowym staje się w *Ostatniej fali* udziałem dzieci. W filmie tym można odnaleźć tropy, sugerujące, że „dar” Burtona dzielą także jego córki. Kiedy Charlie pojawia się przed domem, jako pierwsza widzi go najmłodsza Grace. Zaskakująca jest także jej wiedza na temat tożsamości Aborygena („Ten czarny pan... On chyba jest czarownikiem”). Starsza córka wspomina natomiast „piękne światło, pana Jezusa i anioły”, które nawiedzają ją w snach. Warto również zwrócić uwagę na pierwszą sekwencję filmu. Po ujęciu, w którym obserwujemy małych Aborygenów mijanych przez samochód, dostrzegamy autochtona wskazującego palcem na bezchmurne niebo. Następnie widzimy szkołę, gdzie uczniowie (w większości biali) nie zwracają uwagi na pogodę – ich obojętność sugeruje, że, w odróżnieniu od czarnoskórych mieszkańców Antypodów, utracili zdolność odczytywania znaków dawanych przez siły natury. Następnie pojawia się sylwetka czarnoskórego chłopca, który bijąc w dzwonek, wykonuje symboliczny gest, będący nie tylko „prefiguracją profetycznej roli, jaką odegrają Chris i Charlie, ale także mimowolnie obwieszcza zmianę w pogodzie”¹¹⁵. Kiedy z błękitnego nieba rozlega się grzmot, białe dzieci zaczynają rozumieć, że coś jest nie w porządku. Ich konsternację przerywa gwałtowna ulewa. Tuż po tym, jak uczniowie zostają zagonieni do klasy, gdzie nauczycielka protekcyjnym tonem tłumaczy, iż oto stali się świadkami „pogodowej anomalii”, deszcz zmienia się w gradową nawałnicę. Początkowe rozbawienie dzieci przeradza się w przerażenie (kula lodu wybija okno, raniąc jednego

¹¹³ M. ELIADE: *Religie australijskie...*, s. 124.

¹¹⁴ Interpretacja ta wydaje się szczególnie bliska samemu reżyserowi, który w jednym z wywiadów wyjaśnia: „Myślimy, że mamy Naturę pod kontrolą. Katastrofy zdarzają się tylko w krajach Trzeciego Świata; w naszej części świata wszystko jest w porządku, bo to my wszystko organizujemy. Nie pozwolilibyśmy, aby cyklon uderzył w miasto. Utraciliśmy poczucie lęku przed Naturą. To coś więcej niż szacunek dla niej; chodzi mi o absolutne przerażenie”. J.M. KASS: *Peter Weir...*

¹¹⁵ M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 62.

z uczniów), a wreszcie w panikę, która w dalszym przebiegu akcji stanie się także udziałem Davida Burtona. Scena ta przywodzi zarazem na myśl burzliwe nastroje uczennic Appleyard's College, skonfundowanych i przestraszonych niewytłumaczalnym charakterem zdarzeń, które miały miejsce w trakcie pikniku pod Wiszącą Skałą.

W *Ostatniej fali* zaakcentowana zostaje informacja, że Sydney wybudowano na terenie świętych miejsc Aborygenów. Europejska kultura starała się symbolicznie unicestwić kulturę autochtonów, nie tylko miażdżąc ją materialnym ciężarem ludzi, samochodów i budynków, ale próbując ją również „wygnać do podziemnej egzystencji w kanałach miasta; do składu dla zużytych przedmiotów, które odnoszą się do cielesnych funkcji, tradycyjnie ukrytych i wypartych. Biali wypierają się swoich pierwotnych potrzeb, trzymając je uwięzione w podświadomości”¹¹⁶. W tej interpretacji zbyt długo represjonowane siły muszą wypłynąć na powierzchnię oraz uzewnętrznic pragnienie destrukcji.

Zgodnie z jedną z koncepcji, film Weira odwołuje się do typowego dla australijskiego kina „kompleksu białych spowodowanego doprowadzeniem do upadku kultury rdzennych mieszkańców kontynentu”¹¹⁷. Doskonale widać to w scenie, gdy Annie Burton przegląda książkę poświęconą Aborygenom. Bohaterka odczuwa szacunek dla starszej kultury („Aborygeni przebywają tu od pięćdziesięciu tysięcy lat!”), zmieszany jednak ze wstydem, który jest podkreślony fotograficzną egzemplifikacją: oglądając album, Annie natyka się na zestawienie dwóch zdjęć – jedno z nich przedstawia dostojnego członka aborygeńskiej starszyny w tradycyjnym stroju (z dopiskiem „WTEDY...”); druga natomiast ukazuje zamroczonego alkoholem autochtona leżącego w zaułku (dopisek: „...TERAZ”).

Stopień marginalizacji Aborygenów w obrębie kultury kontynentu akcentują również dwa inne fragmenty filmu. W pierwszym z nich, gdy Cormanowi udaje się uciec przed Chrisem, odnajdujemy go w barze, gdzie upija się do nieprzytomności. W tle rozbrzmiewa muzyka, co prawda etniczna, lecz wykonywana nie przez Aborygenów, a irlandzki zespół folkowy. Zabieg ten podkreśla wykluczenie autochtonów ze wszelkich dziedzin kultury, nawet tych wywodzących się z idei sztuki ludowej. Druga scena ma miejsce podczas procesu, gdy Chris Lee składa zeznania. Po zaprzysiężeniu (na Pismo Święte!) bohater zaczyna odpowiadać na pytania Davida, lecz widząc na sali Charliego, mówi to, co chce usłyszeć sędzia, zaprzeczając wszystkiemu, w co Burton zaczął wierzyć. Gdy adwokat rozpaczliwie próbuje przekonać sędziego, że mord miał plemienny cha-

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ W.D. ROUTT: *Are You a Snake?*...

rakter i był częścią niezwykłych zjawisk wstrząsających Sydney („Chris, powiedz im o deszczu!”), Lee atakuje prawnika: „To ty to mówisz! Żadnych kamieni! Żadnych świętych rzeczy, które robili nasi ojcowie! Myślisz, że to ciągle trwa? Nie. Ty mi namieszałeś w głowie. Tamto było dawno temu. Upijamy się, wdajemy w bójki... i to wszystko”. Również pomagający Burtonowi prawnik Michael Zeadler ostrzega go przed uleganiem teorii o plemienności Aborygenów z Sydney: „Nie chcę robić z siebie idioty... ani z nich. Wkurza mnie właśnie takie protekcyjne nastawienie waszej klasy średniej do czarnych. [...] Przychodzisz tu z tymi romantycznymi bzdurami o plemiennych ludziach”. Dla niego Aborygeni są społecznością zasymilowaną, targaną jedynie problemami natury socjalnej, w której obrębie praktyki religijne sprowadzają się do turystycznej ciekawostki. Annie Burton natomiast uosabia statystycznego Australijczyka, niemającego większego pojęcia o zwyczajach i życiu rdzennych mieszkańców Antypodów. Potwierdza to jej ciekawość i dziecięce podniecenie w związku z planowaną wizytą Chrisa Lee („Jestem Australijką w czwartym pokoleniu i jeszcze nie widziałam Aborygena!”).

Burton poprzez kontakt z Aborygenami oraz niepokojącymi sennymi wizjami zaczyna rozumieć, że jest kimś więcej niż przedstawicielem klasy średniej. Jest prorokiem zdolnym przepowiedzieć zagładę cywilizacji, której sam jest dobrze zintegrowaną częścią. Kiedy wraca po raz ostatni do domu, ten rozpada się pod naporem wszechogarniającej wody. Film zresztą nieprzerwanie korzysta z akwaticznej symboliki, przede wszystkim w postaci ulewnego deszczu, nie tylko oddziałującego na wizualną sferę filmu, lecz także będącego nośnikiem dramaturgii: niosącego zniszczenie (scena w szkole), osaczającego bliskich protagonisty, nadającego profetyczny charakter snom Burтона. Według Kopalińskiego, deszcz ma związek ze zniszczeniem, ale także oczyszczeniem¹¹⁸. Z kolei Eliade przypomina:

Symbolika wód implikuje zarówno śmierć, jak i narodziny. Kontakt z wodą zawsze daje możliwość regeneracji. Po rozpuszczeniu w wodzie następują „powtórne narodziny”; zanurzenie zapładnia i pomnaża potencjał życia. Kosmogonii akwaticznej odpowiadają na poziomie antropologicznym hylogenie, czyli wierzenia, wedle których rodzaj ludzki narodził się z wody. Ale zarówno na planie kosmicznym, jak i antropologicznym zanurzenie w wodzie nie jest równoznaczne z ostatecznym zagaśnięciem, ale z przejściowym, powtórным włączeniem w to, co nieokreślone, po czym następuje nowy akt stworzenia¹¹⁹.

¹¹⁸ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 66–67.

¹¹⁹ M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia...*, s. 136.

Możemy zatem przyjąć, że spełniająca się w *Ostatniej fali* apokalipsa jest brutalnym, aczkolwiek koniecznym cyklem, w którym, jak powie Chris, „Natura próbuje się odrodzić”.

Podążając za Chrisem do odwróconego świata, Burton wkracza do Madayan – podziemnego sanktuarium. Jest to olbrzymia jaskinia, będąca równocześnie świątynią i grobowcem, symbolem podświadomości oraz metaforą nieśmiertelności¹²⁰. Chris, który przyprowadzając tam Burtona, pogwałcił prawo plemienne, musi odejść. Powraca do „swoich ludzi”, do Czasu Snów. Ostatni raz widzimy go jako nagą, ciemną sylwetkę, zmierzającą ku własnemu przeznaczeniu. Podróż bohaterów może budzić skojarzenia z wędrówką podjętą przez mitycznego przodka klanu w epoce *altcheringa* (Czasie Snów). Eliade zaznacza, że: „Dla Aborygenów ślady mitycznego dramatu są czymś więcej niż tylko szyfrem czy schematem znaków pozwalającym człowiekowi odczytać święte dzieje zapisane w całym krajobrazie. Odsłaniają one człowiekowi jego historię. Przecież dramat ten jest nie tylko wynikiem niekończących się wędrówek przodków, ale – przede wszystkim – jest on ich spełnionym życzeniem; a w wielu przypadkach – wcieleniem któregoś z tych przodków”¹²¹. Badacz dodaje także: „Człowiek religijny okresowo przedostaje się do czasu mitycznego i sakralnego, odnajduje czas początków, ten, który nie płynie, gdyż nie uczestniczy w świeckim trwaniu czasowym, jest ukonstytuowany przez wieczystą teraźniejszość, która daje się odzyskiwać w nieskończoność”¹²².

Ostatni etap swojej wędrówki Burton musi pokonać sam. Przechodzi przez bramę, której ozdobny portal eksponuje wizerunek węża. Taki sam symbol widnieje na zdjęciu pradziadka Davida, które Charlie ogląda w czasie kolacji. Według plemienia Unambal, głęboko w ziemi żył – a nawet jeszcze teraz żyje – bóg Ungud w postaci wielkiego węża. Przeważnie utożsamiano go z Ziemią, niekiedy także z wodą¹²³. Niewykluczone, że jest to także manifestacja Pierwotnego Węża, reprezentującego mitologiczne wyobrażenie jedności przeciwieństw. Z jednej strony jest on ściśle związany z podziemnymi wodami, z drugiej natomiast – z deszczem i niebem. Jako postać kosmiczna, w odniesieniu do stworzeń całego wszechświata, Tęczowy Wąż występuje w dwóch aspektach: twórczym i destrukcyjnym. Przynosi deszcz, ale także katastrofalne powodzie¹²⁴. Wąż, symbol

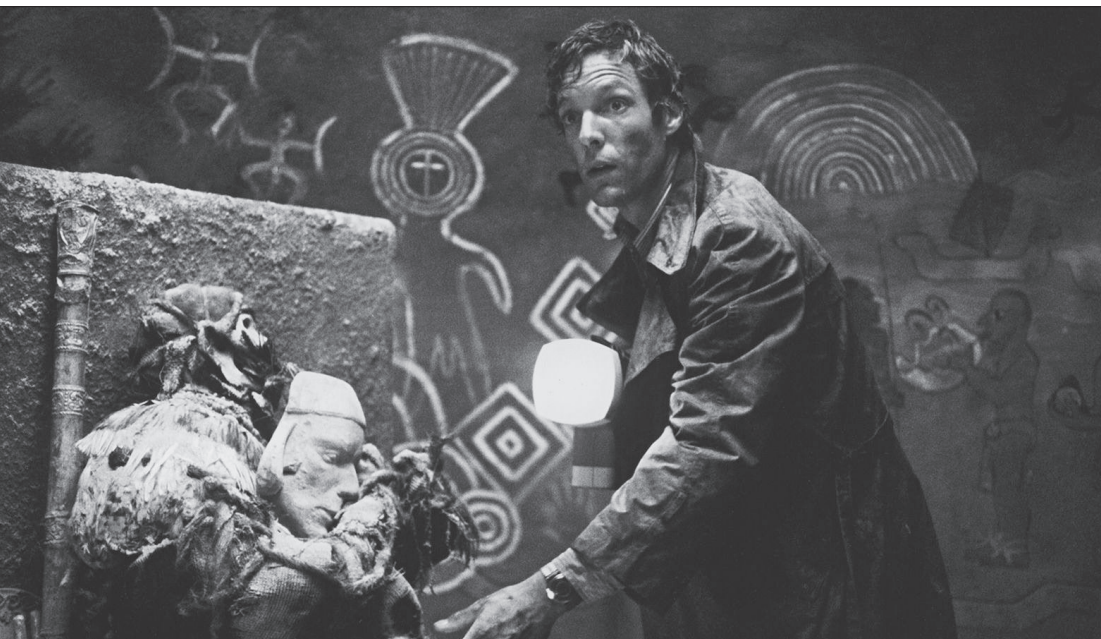
¹²⁰ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 117.

¹²¹ M. ELIADE: *Religie australijskie...*, s. 85.

¹²² M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia...*, s. 104.

¹²³ Zob. M. ELIADE: *Religie australijskie...*, s. 95.

¹²⁴ Zob. tamże, s. 143–144.



Fot. 4. W drodze do Czasu Snów. David Burton odnajduje maskę w podziemnym Madayan

„pierwotnej siły kosmosu, zmartwychwstania i emanacji boskiej”¹²⁵, staje się także mitycznym Uroborosem – wężem połykającym własny ogon. Poszukiwania Burtona zataczają pełne koło. Apokaliptyczne naskalne malunki dokumentują jego wędrówkę, u której celu czeka Ostatnia Fala.

Eliade zwraca również uwagę na motyw powracający w sztuce Aborygenów. Antropomorficzne wizerunki bez ust, zwane Wondjina, uosabiają deszcz, niebo, Tęczowego Węża, dzieci duchowe oraz płodność¹²⁶. Uderzające jest zewnętrzne podobieństwo Wondjina do oblicza Mulkurula, które widnieje na świętym kamieniu w filmie Weira. Z postaciami tymi wiąże się przekonanie, że: „Gdy rodzaj ludzki wyginie, umrą także Wondjina, zwierzęta nie będą już żyły, deszcz nie będzie już padał, a wszelka roślinność uschnie. Krótko mówiąc, świat powróci do panującego przed stworzeniem pierwotnego chaosu”¹²⁷.

W Madayan Burton odnajduje doczesne szczątki przybyszów, których obecność wskazuje na to, że istniał starożytny kontakt między Aborygenami a światem białych. Znacząca jest także scena, w której Burton podnosi pogrzebową maskę, odkrywając w niej swoje własne oblicze. W scenie tej pobrzmiewają ewidentne jungowskie inspiracje, przecież to autor

¹²⁵ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 447.

¹²⁶ Zob. M. ELIADE: *Religie australijskie...*, s. 104–105.

¹²⁷ Tamże, s. 98.

Archetypów i symboli wspominał o tym, że: „Opętanie przez archetyp zmienia człowieka w postać czysto kolektywną; rodzaj maski, za którą jego człowieczeństwo nie może się już rozwijać i stopniowo zanika [...]. Człowiek sam staje się maską ojców, przybiera ją wtedy, gdy nosi ją ktoś inny. Mistrz i uczeń są w tym sensie tym samym”¹²⁸. Burton dociera do własnej przeszłości, w której od dawna zapisana była jego przyszłość. Czy kierunek jego wędrówki nie został zasygnalizowany w jednej ze wcześniejszych scen, w których David i Annie biorą udział w przyjęciu zorganizowanym przez znajomych, gdzie uczestnicy noszą karnawałowe maski? W grobowcu na Burtona czeka Charlie, który jednak nie jest już starcem ubranym w marynarkę i kapelusz. Jego ciało ozdobione plemiennymi insygniami zwiastuje obecność potężnego czarownika-sowy, który, podobnie jak Chris, nawiedzał sny Burtona. Teraz obaj znajdują się w Czasie Snów. Kiedy Charlie próbuje udaremnąć zabranie pogrzebowej maski, Burton uderza go kamieniem – tym samym, który otrzymał we śnie od Chrisa. Podobnie jak *Pikniku...* (oraz późniejszych filmach Weira), śmierć lub jej bliskość jest ważnym elementem w rytuale przekraczania granicy; przy czym jest to śmierć „uważana za powtórne narodziny; za początek nowego, duchowego życia. Jednakże w odróżnieniu od pierwszych, te drugie narodziny nie są narodzinami biologicznymi, naturalnymi. Oznacza to, że jako nie »dane« muszą one zostać stworzone przez rytuał. W tym sensie śmierć jest inicjacją, wprowadzającą w nowy *modus* bytu”¹²⁹.

Kiedy Burton opuszcza Madayan, pozostawia za sobą miasto, rodzinę, ale także Aborygenów. Etap poszukiwania własnej tożsamości został ukończony. Wszystko zdaje się odbywać zgodnie z Eliadowską ideą mitycznej inicjacji:

Krok po kroku człowiek uświadamia sobie wspaniałość czasu mitycznego; w formie rytuału uczy się przeżywać na nowo wydarzenia Czasu Śnienia. W pewnej chwili bez reszty zagłębia się w świętą historię plemienia [...], poznaje źródło i pojmuje znaczenie wszystkiego – począwszy od skał, roślin, zwierząt po obyczaje, symbole i prawa. A kiedy już obejmie umysłem całe to objawienie zawarte w mitach i rytuałach, wtedy świat, życie i egzystencja ludzka stają się nabrzmiałe znaczeniem i święte [...]; odkrywa, że przed narodzinami był duchem, a wówczas odkrywa drogę powrotną do prenatalnego, duchowego stanu po śmierci. Dowiaduje się, że cykl życia ludzkiego jest częścią większego cyklu kosmicznego; stworzenie było aktem duchowym, które miało miejsce w Czasie Śnie-

128 C.G. JUNG: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1981, s. 92.

129 M. ELIADE: *Okultyzm, czary, mody kulturalne...*, s. 46.

nia, a chociaż kosmos obecnie jest „prawdziwy” czy „namacalny”, to jego stworzenie musi być cyklicznie odtwarzane w formie powtarzania aktów stwórczych, które miały miejsce na samym początku. Owo odtwarzanie świata jest aktem duchowym – rezultatem wzmacniania więzi z „Wiekulistym” Czasem Śnienia¹³⁰.

Wychodząc naprzeciw spienionemu żywiołowi, Burton upada na kolana, przypieczętowując rytuał przejścia oraz własne przeznaczenie. Ostatnia fala, podobnie jak Wisząca Skała, okazuje się potężną hierofanią, przemawiającą do potrafiących jej wysłuchać, a zarazem reprezentującą tajemnicze siły wszechświata, za którymi człowiek odczuwa podświadomą tęsknotę i często nieuświadomione pragnienie zjednoczenia.

Ostatnia fala powstała jako efekt fascynacji mitami oraz snami, która w latach sześćdziesiątych znalazła wyraz w kilku publikacjach kształtujących światopogląd wielu młodych ludzi. „Carl Gustaw Jung prawdopodobnie był dla mnie najważniejszy” – przyznaje Weir, pośród innych inspiracji wymieniając Thora Heyerdahla oraz Emmanuela Velikovsky’ego, autora książek *Worlds in Collision* oraz *Ages in Chaos*, prezentujących teorie wykorzystujące elementy archeologii, astrologii, geologii oraz biologii¹³¹. Teoria Heyerdahla, według którego „morze to rodzaj autostrady, po której przemieszczali się i w rezultacie mieszały ze sobą przedstawiciele różnych cywilizacji”¹³², okazała się pomocna w konstruowaniu wizerunku Mulkurula. Weir czerpał także inspiracje ze Starego Testamentu: obok Potopu, przywołuje dwie z egipskich plag (burzę gradową oraz deszcz żab). Wielokrotnie pytany o posługiwanie się antropologicznymi obrazami i symbolami, tłumaczy ich obecność w swoim filmie jako efekt oddziaływania specyfiki kulturowej Australii, której historia jest stosunkowo krótka, a poczucie jej oderwania od Europy nie pozwala wielu mieszkańcom na zbudowanie trwałej świadomości dotyczącej własnego pochodzenia i korzeni. Być może stąd wypływa zainteresowanie kulturą Aborygenów, których spojrzenie na życie reżyser określa jako „diametralnie inne od naszego, na swój sposób jednak [...] o wiele bardziej wysublimowane”¹³³.

W realizacji filmu uczestniczyli David Gulpilil (kreujący postać Chrisa Lee) oraz Nadiwara Amagula (filmowy Charlie), członkowie plemienia Groote Eylandt oraz Fundacji Kulturalnej na rzecz Aborygenów. Współpraca z nimi miała uchronić dzieło od możliwych błędów i pomy-

¹³⁰ M. ELIADE: *Religie australijskie...*, s. 92.

¹³¹ Zob. S. MATTHEWS: *35 MM Dreams...*

¹³² Tamże.

¹³³ P. MCGILLIGAN: *Dialogue on Film*. <http://www.peterweircave.com/articles/articleh.html> (dostęp: 31.03.2016).

łek w interpretacji wierzeń oraz od ujawnienia pilnie strzeżonych sekretów plemienia. Mimo to wizerunek Aborygenów w *Ostatniej fali* do dzisiaj jest kwestią dość kontrowersyjną, a jej oceny wahają się między posądzaniem o eksploatawanie aborygeńskiej kultury a pochwałą akcentowania jej inności. Routt zaznacza na przykład, że protekcyjność nie jest cechą *Ostatniej fali*, lecz „postawą społeczeństwa, którą film stara się ganić. Zniszczenie kultury Aborygenów to samonapędzające się kłamstwo, podobnie jak przekonanie, że kultura jest silniejsza niż historia i zdjęcia białego człowieka”¹³⁴. Z kolei Andre Cornand uważa, że aborygeńskie wątki w tym filmie: „to jednak tylko chwyt reklamowy, którego celem było skierowanie zainteresowania widzów na – podniecające proste umysły – sprawy okultyzmu, tajemnicy i czarnej magii, oraz odwrócenie uwagi od problemów bardziej żywotnych i ważnych – warunków egzystencji australijskich autochtonów”¹³⁵. Weir broni swoich „okultystycznych” implikacji: „Nie uważam, aby tematy, które poruszam w filmie, można było uznać za okultystyczne czy tajemnicze – mówię o sprawach naturalnych. Te rzeczy były naturalne. Może teraz już nie są, bo wybraliśmy jeden sposób postrzegania naszej egzystencji”¹³⁶.

Oglądana z dzisiejszej perspektywy, *Ostatnia fala* wydaje się dzieckiem swoich czasów – okresu formowania się (nie tylko w Australii) prawdziwie postkolonialnej świadomości oraz fascynacji pierwotnymi kulturami, wzmacnianej z jednej strony przez głośnie prace antropologiczne i religioznawcze, a z drugiej przez wciąż jeszcze silne echa kultury kontestacji z istotnym dla niej motywem krytyki zachodniej cywilizacji oraz pragnieniem powrotu do natury. Film Weira nie jest, oczywiście, przykładem aborygeńskiej autoreprezentacji – mimo obecności na planie Aborygenów, wciąż stanowi narrację snutą przez europejskich kolonizatorów i jako taki daje raczej wyraz zewnętrznym wyobrażeniom na temat aborygeńskiej kultury¹³⁷. Szacunek dla rdzennych Australijczyków oraz

134 W.D. ROUTT: *Are You a Snake?...*

135 A. CORNAND: *Australia – Kino Antypodów*. Przeł. R. DEMBOWSKA. „Film na Świecie” 1979, nr 7, s. 78.

136 J.M. KASS: *Peter Weir...*

137 „W świecie etnografii kreuje się wyobrażenia dotyczące całych ludów, które w zmienionej postaci pozostają w pamięci czytelników” – pisze Alcida R. Ramos. – „Mili i towarzyscy Pigmeje, dumni i oporni Nuerzy czy łowcy głów Jivaro są właśnie takimi, łatwo zapadającymi w pamięć wyobrażeniami”. A.R. RAMOS: *Rozmyślając o Yanomami: wyobrażenia etnograficzne a pogoń za egzotyką*. Przeł. W. DOHNAL. W: *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*. Red. M. BUCHOWSKI. Warszawa 1999, s. 202. W filmie Weira dochodzi do głosu stereotyp uduchowionego Aborygena, z wielu względów bliższego niż biały człowiek naturze. W tym kontekście *Ostatnia fala* byłaby naznaczona kolonialną strategią konstruowania inności poprzez odwołanie się

wyrzuty sumienia związane z ich unicestwieniem, które dochodzą w tym dziele do głosu, dałoby się porównać do fali sentymentu, z jaką od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku Hollywood traktowało Indian, kultywując odrodzony mit „szlachetnego dzikusa”, „mądrego szamana” czy „dzielnego wojownika”, w którym jednak wciąż czaiło się poczucie wyższości euroamerykańskiej kultury. Nie bez powodu we współczesnych filmach o Indianach tak silny jest topos białego, który – przyjmując zasady rdzennej kultury – szybko staje się wojownikiem jeszcze lepszym niż jego czerwonoskórzy „bracia” (przypadek *Tańczącego z wilkami* Kevina Costnera z 1990 roku wydaje się tutaj najbardziej oczywistym przykładem). Na tej samej zasadzie można byłoby zapytać, dlaczego Mulkurul w filmie Weira pojawia się w ciele białego mężczyzny, nie zaś któregoś z Aborygenów?

Wszystkie te rozpoznania składają się tylko na jeden z aspektów dyskusji o Innym obecnej w *Ostatniej fali*. Ogólnie rzecz biorąc, byłby to aspekt komercyjny, związany z pewnego typu modą na ponowne „odkrywanie” niemal wyniszczonych kultur, odrzuconych mitów i wierzeń, wszystkich tych „zapomnianych języków”, jakimi fascynowali się zachodni intelektualiści od lat sześćdziesiątych. Drugi element dyskursu o Innym wpisany w *Ostatnią falę* jest mniej oczywisty, ale zarazem bardziej aktualny. W relacjach Davida Burtona z Aborygenami można się bowiem dopatrzyć metafory zachodniej kultury uwikłanej w szczególny rodzaj „pościgu za Innym” – może nawet takiego pościgu, który wynika z diagnozowanego przez Jeana Baudrillarda relegowania „Innego” do kategorii „różnego”. „W ciągu ostatnich stuleci wszelkie formy gwałtownej inności wpisane zostały, dobrowolnie bądź pod przymusem, w dyskurs różnicy, co oznacza ich jednoczesne włączenie i wykluczenie, uznanie i potępienie” – pisze autor *Przejrzystości zła*. – „Dzieciństwo, szaleństwo, śmierć, społeczeństwa pierwotne – wszystko to włączono, przyswojono i wchłonięto w uniwersalną, jednorodną całość”¹³⁸. W ujęciu Baudrillarda prawdziwy Inny przestaje istnieć, co jest sytuacją wysoce niepożądaną, skoro bowiem „jednostka nie może już stanąć oko w oko z innym, napotyka wyłącznie samą siebie”¹³⁹. W owym „piekle Tego Samego” inność zostaje utowarowiona i „podlega [...] prawom rynku, popytu i podaży. Staje się towarem rzadkim”¹⁴⁰. Kariera, jaką w rozmaitych dyskursach robi katego-

do stereotypowych wyobrażeń i ukazywanie podmiotu skolonizowanego jako „całkowicie innego i doskonale znanego zarazem”. Zob. K. LOSKA: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków 2016, s. 15.

¹³⁸ J. BAUDRILLARD: *Przejrzystość zła*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2009, s. 142.

¹³⁹ Tamże, s. 135.

¹⁴⁰ Tamże, s. 137.

ria Innego oraz swoista moda na jego wynajdywanie, jest przez badacza wiązana z częstym symulowaniem pojawienia się Obcego, który w gruncie rzeczy już dawno został „wchłonięty” w jednorodną całość.

Na tle koncepcji Baudrillarda *Ostatnia fala* byłaby filmem, który równocześnie ulega potrzebie „pościgu za Innym”, jak i poddaje go refleksji. Od analogicznych „współczujących” hollywoodzkich realizacji o Indianach australijski film Weira odróżnia jego zanurzenie w teraźniejszości, a zatem także i dyskusja o współczesnym statusie Aborygenów – nie tylko o ich kulturowej i społecznej degradacji oraz marginalizacji, lecz także o fascynacji ich odchodzącym światem. W związku z tym także i narracja o ich Inności jest dość szczegółowa, niejednorodna. W jednym z dialogów Chris w dramatyczny sposób przyznaje się do wątpliwości związanych z własną tożsamością: mówi wówczas Burtonowi, że „jego ludzie” (w domyśle: kultura białych) ciągną go do siebie, równocześnie jednak jest coś (aborygeńskie korzenie), co go powstrzymuje. W ostatecznym rozrachunku Chris, inaczej niż wcześniej zrobił to Billy Corman, opowiada się po stronie aborygeńskiego dziedzictwa, jego wątpliwości są jednak wysoce symptomatyczne: w świecie *Ostatniej fali*, jak się okazuje, nie tylko biali Australijczycy mają problem z poszukiwaniem własnych korzeni; poczucie utraty więzi z własną przeszłością staje się także udziałem rdzennych mieszkańców kontynentu. Weir ukazuje tym samym Inność na etapie jej wchłaniania przez dążącą do jednorodności australijską kulturę. W tym kontekście ważnym sygnałem jest opór, jaki członkowie plemienia Chrisa stawiają nie systemowi, który próbuje ich ukarać za śmierć Cormana, lecz Burtonowi, który przecież opowiada się po ich stronie. Kiedy adwokat dąży do udowodnienia, że śmierć Cormana była efektem rytualnego mordu, sprawcy konsekwentnie temu zaprzeczają, choć wiedzą, że w ten sposób skazują się na konieczność odbycia kary w więzieniu. W istocie jest to zastanawiająca postawa i wydaje się, że chodzi w niej o coś więcej niż strzeżenie plemiennych sekretów. Charlie i jego ludzie w gruncie rzeczy walczą o swoją tożsamość Innego. Stawiani przed sądem białych nie tylko nie próbują dowodzić swojej niewinności, ale wręcz zachowują się tak, jakby system praw ich nie dotyczył.

Sukces, jaki odnoszą (bo zachowanie tożsamości jest dla nich przecież swoistym zwycięstwem), ma jeszcze inny, głębszy wymiar, oto bowiem zmuszają Davida Burtona – wzorcowego reprezentanta zachodniej cywilizacji – do tego, aby uznał ich Inność i aby w odniesieniu do tej Inności na nowo zrekonstruował swoją tożsamość. „Zemsta za kolonializm nie polega bynajmniej na odzyskaniu przez Indian czy Aborygenów swego terytorium, przywilejów czy niezależności (to bowiem nasze zwycięstwo), ale na doprowadzeniu jakimś tajemniczym sposobem do stopniowego rozkładu kultury białych, oddającej się sennym rojeniom o przodkach i ulegają-

cej coraz częściej urokom dreamtime'u"¹⁴¹ – pisze Baudrillard. Zdanie to można odnieść do *Ostatniej fali* jako filmu będącego „rojeniem” motywowanym urokiem Czasu Snu, jak i do świata w nim przedstawionego, w którym David Burton doświadcza wizji kresu cywilizacji. Jego przypadek jest niemal dosłowną ilustracją tezy Baudrillarda o „mścicielskiej”, „widmowej i wirusowej obecności” Aborygenów w „synapsach mózgu” zachodniego człowieka. Sny o Chrisie Lee przychodzą przecież niechciane – tkwią w umyśle Burtona wbrew jego woli, zanim jeszcze on sam zajmie się sprawą śmierci Cormana.

Przygoda bohatera z Innością rozpoczyna się zatem na poziomie podświadomości, a następnie przenosi się w realność, zresztą w dość podręcznikowy sposób: początkowe zaciekawienie sprawą zamienia się w obsesję, która całkowicie niszczy życie Davida. Nic dziwnego, że bohater pozostaje głuchy na nawoływania związane z potraktowaniem przypadku śmierci Cormana jako zwykłej zbrodni dokonanej przez zurbanizowanych Aborygenów; dla niego bowiem nie ma już „zurbanizowanych Aborygenów” ani żadnej innej struktury, którą mógłby włączyć w porządek zachodnich dyskursów; jest tylko Inny, z którym spotkanie niesie istotne konsekwencje:

Inny jest gościem. Nie stoi na równi z gospodarzem i nie jest od niego różny, pozostaje obcy, *externeus*. I właśnie ową obcość trzeba w nim zażegnać. Wszelako z chwilą wprowadzenia go w nasze progi, przyjęcia go w zgodzie z obowiązującymi regułami, jego życie staje się cenniejsze od naszego¹⁴².

Kiedy przestraszona Annie z wyrzutem pyta Davida, dlaczego Aborygeni są tak bardzo ważni (w domyśle: tak ważni, że David, zajmując się ich sprawą, rozbija własną uporządkowaną egzystencję), odpowiedź wydaje się oczywista: właśnie dlatego, że David zaprosił ich do swego świata (przypomina się scena wspólnej kolacji w domu Burtonów), a tym samym uczynił ich ważniejszymi od siebie.

Na tym jednak doświadczenie Davida się nie kończy, rozwój akcji wie dzie go bowiem nie tyle do uznania Inności Aborygenów, co do rozpoznania Innego w sobie. Droga, która do tego prowadzi, ma znamiona śledztwa. W jego trakcie bohater przepytuje świadków i ekspertów oraz bada materialne tropy (kamień znaleziony przy Cormanie). Szczególnie znamienna jest scena, w której bohater, śledząc Chrisa, odnajduje dom Charliego. „Stwierdzenie »Inny istnieje, napotkałem go« należałoby [...] zastąpić

¹⁴¹ Tamże, s. 153.

¹⁴² Tamże, s. 157.

stwierdzeniem: »Inny istnieje, bowiem go śledziłem«¹⁴³ – pisze Baudrillard. I rzeczywiście, Burton śledzi Aborygenów, nie wiedząc nawet, że w gruncie rzeczy śledzi samego siebie. Być może zaczyna to rozumieć w czasie rozmowy z Charliem: „Kim jesteś?” – pyta David; „Kim jesteś?” – odpowiada tym samym pytaniem Charlie; wówczas jasne staje się, że to tożsamość Davida, a nie Charliego jest tutaj istotna. W pełni bohater uświadamia to sobie w finałowej sekwencji przeprawy przez podziemia. Chwila, w której uderza Charliego kamieniem otrzymanym od Chrisa, jest przecież momentem symbolicznego zrównania: Charlie nie jest już „gościem istotniejszym niż życie samego gospodarza”, albowiem David rozpoznał Innego, Mulkurula, w sobie.



Doświadczenie, które staje się udziałem Davida Burtona oraz dziewcząt z Appleyard's College, jest przemianą zachodzącą w obrębie psychiki oraz podświadomości. To głębokie przeżycie duchowe ma na celu odkrycie alternatywnego sposobu percypowania rzeczywistości, pozwalające wyrwać jednostkę z jej zrutynizowanego, ale także oswojonego świata. Ma ono charakter trwały, często nieodwracalny (zniknięcie Mirandy, przemiana Burtona), ale bywa również chwilową „kolizją” dwóch światów („pośmiertna” egzystencja Maksa w *Bez lęku* czy przypadek Johna Booka w filmie *Świadek*). W rezultacie jest „odwiecznym powrotem”, nieustającą próbą przywrócenia naturalnego ładu oraz przyporządkowania rzeczy właściwym dla nich czasowi i miejscu. Takie próby podejmowane są w czasie wędrówek: podczas wyprawy na Wiszącą Skalę, zejścia do Madayan, samochodowych podróży Maksa Kleina w *Bez lęku*, emigracji rodziny Foxów w *Zatoce Moskitów*, ucieczki Trumana Burbanka z *Truman Show* czy odysei Janusza z *Niepokonanych*. Bohaterowie Weira odkrywają prawdę o sobie i otaczającym świecie poprzez przekraczanie granic. Konieczność dopełnienia rytuału przejścia staje się zatem wewnętrzną potrzebą, często zresztą nieuświadomioną, która prowadzi ku ostatecznemu celowi, transgresja bowiem „jest słonecznym przeciwieństwem satanistycznej negacji: trzyma z boskością, a raczej wychodząc od wskazywanej przez *sacrum* granicy, otwiera przestrzeń, gdzie rozgrywa się boskość”¹⁴⁴.

¹⁴³ Tamże, s. 175.

¹⁴⁴ M. FOUCAULT: *Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. KOMENDANT. W: *Osoby. Transgresje 3*. Red. M. JANION, S. ROSIEK. Gdańsk 1984, s. 308.

ROZDZIAŁ II.

Zmiana perspektywy: narodowe/transnarodowe

Jedna z najciekawszych zmian w twórczości Petera Weira nastąpiła na początku lat osiemdziesiątych. Zdefiniowały ją dwa filmy, w których główne role wykreował Mel Gibson: *Gallipoli* oraz *Rok niebezpiecznego życia*. Druga z wymienionych realizacji często traktowana jest jako swoisty punkt graniczny, wyznaczający kres „australijskiego”, a zarazem początek „hollywoodzkiego” etapu w dorobku reżysera. Przeobrażenie to wydaje się dość radykalne, wszak *Gallipoli* uznawane jest za najbardziej zanurzony w australijskiej tożsamości narodowej film Weira¹, podczas gdy *Rok niebezpiecznego życia* uchodzi już za dzieło stanowiące akces reżysera do światowego mainstreamu².

W niniejszym rozdziale chcielibyśmy przyjrzeć się obu tym realizacjom. W przypadku *Gallipoli* będzie nas interesować z jednej strony sposób, w jaki Weir wyraził w swoim filmie specyfikę kina narodowego, z drugiej natomiast te wątki, które zdają się zapowiadać sięgnięcie po ideę transnarodowości. Pełnemu rozwinięciu tej idei przyjrzymy się, analizując *Rok niebezpiecznego życia*.

W poszukiwaniu narodowej tożsamości: *Gallipoli*

Entuzjastycznie przyjęte *Gallipoli* było odczytywane jako film odmienny od dotychczasowych dokonań Petera Weira. Rzeczywiście, opowiadając historię przyjaźni dwóch młodych australijskich biegaczy – pocho-

1 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005, s. 139.

2 Serena Formica zwraca uwagę na problem z klasyfikacją tego filmu: z jednej strony produkowanego przez hollywoodzką wytwórnię MGM, z drugiej realizowanego jeszcze w ramach australijskiej infrastruktury produkcyjnej. Poświęcony temu dziełu podrozdział swojej książki autorka tytułuje w znaczący sposób: *The Year of Living Dangerously (1982): an Australian film?*, sygnalizując niejednoznaczność jego statusu. Zob. S. FORMICA: *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Chicago 2012, s. 108. Jako istotną cezurę w dorobku Weira *Rok niebezpiecznego życia* traktuje również Michael Bliss, uważający, że to właśnie realizacja tego obrazu wyznaczyła moment przeobrażenia metody twórczej reżysera. Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream*. Illinois 2000, s. 22.

dzącego z prowincji Archy’ego Hamiltona (kreowanego w filmie przez Marka Lee) i związanego z miastem Franka Dunne’a (w nagradzanej roli Mela Gibsona) – którzy w czasach I wojny światowej zaciągają się do woj-ska i trafiają na front na tytułowym półwyspie, reżyser zdawał się rezy-gnować z refleksji o rozdźwięku między czasem rzeczywistym a Czasem Snów. Swoistą nowością wydawało się zaangażowanie autora w narodową problematykę; zauważono też zmiany o charakterze formalnym: *Gallipoli* prezentuje poetykę odbiegającą od onirycznych wizji znanych widzom z *Pikniku pod Wiszącą Skalą* czy *Ostatniej fali*, co jednak nie oznacza, że jest to film bardziej realistyczny. Reżyser dotyka w nim wszak jednego z naj-istotniejszych australijskich mitów narodowościowych, o czym przypo-mina Marek Haltof: „Bitwa na półwyspie Gallipoli i krew tam przelana przyczyniły się do myślenia o Australijczykach jak o narodzie. *Gallipoli* Weira to film o znaczeniu słowa »naród«, o wizerunku własnym miesz-kańców Australii”³. Autor *Kina australijskiego* podkreśla przy tym, że na tle tradycji prezentowania na ekranie krwawych zmagających oddziałami australijsko-nowozelandzkimi a wojskami tureckimi, do jakich doszło w 1915 roku, film Weira nie jest szczególnie innowacyjny, składając raczej hołd swoim poprzednikom, niż wchodząc z nimi w dyskusję⁴. Nic dziwnego: *Gallipoli* to przecież nie tylko wypowiedź o rozumieniu słowa „naród”, lecz także dzieło wpisujące się w ideę kina narodowego.

Kategoria ta nie jest łatwa w opisie, zwłaszcza w erze globalizacji, koprodukcji i nieustających migracji filmowców. Na potrzeby niniejsze-go opracowania przyjmujemy definicję, którą przywołuje Tadeusz Lubelski, pisząc o trzech rozumieniach tego fenomenu: „pierwsze, »terytorial-ne«, zakłada, że „kino narodowe jest produktem aktywności narodowych instytucji kinematograficznych. Drugie, »funkcjonalne«” opiera się na założeniu, że „kino narodowe zachęca widza do wyobrażenia sobie siebie jako osoby należącej do określonej społeczności i kultury. Trzecie, »relacyjne«, oznacza, że dana kinematografia różni się pewnymi cechami tematycznymi czy stylistycznymi od innych; to rozumienie bliskie jest kategorii »horyzontu oczekiwań« uruchamianego przez terminy takie jak »kino czeskie« czy »kino koreańskie«”⁵.

W przypadku *Gallipoli* aktualne stają się wszystkie te rozumienia, przy czym najsilniej zdają się w nim wybrzmiewać aspekty funkcjonalne i rela-cyjne, o czym świadczy fakt, że dyskusję wokół filmu zdominowały wąt-

3 M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 146.

4 Zob. tamże.

5 T. LUBELSKI: *Wstęp*. W: *Kino polskie jako kino narodowe*. Red. T. LUBELSKI, M. STROIŃSKI. Kraków 2009, s. 8–9.

ki dotyczące kreowania „australijskości” na ekranie. „*Gallipoli* nie jest filmem wojennym, lecz raczej o postawach Australijczyków i poszczególnych jednostkach wciągniętych w wojnę [...], a w sensie ogólnym o tym, co to znaczyło być wówczas Australijczykiem – i być może o tym, co to znaczy być nim dzisiaj”⁶ – pisał w roku premiery Brian McFarlane. „Weir nie zamierza dyskutować kwestii związanych z wojną czy takimi pojęciami, jak »patriotyzm« i »naród«. Zamiast tego prezentuje esencję »prawdziwej Australii«, mityczny krajobraz zaludniony mitycznymi postaciami”⁷ – dodaje po latach Marek Haltof.

Niezbędnymi elementami w kreowaniu ekranowego mitu okazują się zarówno stereotypy dotyczące „swoich” i „obcych”, jak i pewne motywy ikonograficzne. Wśród tych pierwszych badacze wymieniają przede wszystkim topos niewinności jakoby właściwej młodemu narodowi⁸. W ideał ten wpisuje się główny bohater, Archy, prostolinijny chłopak z prowincji, uczciwy, wytrwały, lojalny i pracowity, wychowany w twardych warunkach na granicy buszu i cywilizacji. Jego przyjaciel, Frank, reprezentuje inną postawę: to niebieski ptak, młody mężczyzna „skażony” życiem w wielkim mieście (kilkakrotnie wspomina się o jego związku z Perth), na pozór cyniczny i zdystansowany względem patriotycznej postawy Archy’ego. Spotkanie bohaterów w trakcie wyścigu sprinterskiego wyłania jeszcze jeden wątek typowy dla australijskich narracji: skłonność do rywalizacji. McFarlane uważa, że fakt, iż protagonista jest sprinterem, „w pewien sposób podkreśla indywidualny charakter współzawodnictwa, będący częścią australijskiego ducha [...]. Lecz silniejszym od pragnienia zwycięstwa jest poczucie koleżeństwa”⁹, przyjaźń Archy’ego z Frankiem, utrwalana pomimo dzielących bohaterów różnic.

Inne motywy australijskiego mitu narodowego, które przywołuje Weir, to: kwestia izolacji Australii (wyrażona między innymi w zabawnej scenie na pustyni, kiedy to protagoniści spotykają poganiacza wielbłądów, który nie wie nawet, że na świecie toczy się jakaś wojna¹⁰) oraz kluczowa rola krajobrazu, bezmiaru kontynentu „skontrastowanego z młodością, animuszem młodych bohaterów i ich pragnieniem poznania świata”¹¹. Istotną kwestią wydaje się także wizerunek Brytyjczyków zawarty w *Gallipoli*.

6 B. McFARLANE: *Gallipoli, czyli krystalizacja świadomości narodowej*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983, s. 94.

7 M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 146.

8 Zob. tamże, s. 142.

9 B. McFARLANE: *Gallipoli, czyli krystalizacja świadomości narodowej*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów...*, s. 94.

10 Zob. tamże, s. 95.

11 M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 142.

Zgodnie z antyimperialnymi tradycjami kina Antypodów, jest on negatywny: angielscy oficerowie prezentowani są jako dumni i pełni pogardy, a na dodatek bezduszni: w filmie niejednoznacznie – choć najprawdopodobniej niezgodnie z prawdą historyczną¹² – sugeruje się, że to oni są odpowiedzialni za śmierć tak wielu Australijczyków i Nowozelandczyków w trakcie walk o Gallipoli. W chwili, gdy australijscy chłopcy giną od kul z tureckich karabinów maszynowych, Anglicy, których desant mieli w ten sposób osłaniać, „siedzą na plaży i piją herbatę”. Pułkownik Robinson odmawia wznowienia artyleryjskiego ostrzału, który dałby Australijczykom jakąkolwiek szansę na obniżenie strat, a decyzja generała Gardnera o wstrzymaniu działań przychodzi zbyt późno – Frank, który jako goniec niesie ją towarzyszom broni, nie ma szans dostarczyć jej na czas; w chwili, gdy dociera do okopów, Archy ginie rozszarpany przez kule.

Kwestia stosunku do Imperium Brytyjskiego stanowi również zapalny punkt dyskusji o sensie włączenia się do działań wojennych, rozpatrywanych przez część bohaterów jako „ich, a nie nasza” wojna. „Anglicy powiesili twojego dziadka pięć mil od Dublinu!” – wypomina Frankowi ojciec, kiedy bohater informuje go o decyzji zaciągnięcia się do wojny. Bohater tłumaczy wówczas, że nie zamierza dać się zabić w wojnie Anglików; planuje jedynie wykorzystać ją do wzbogacenia się i osiągnięcia prestiżu. W gruncie rzeczy jego decyzja zapada w chwili, gdy uświadamia sobie, że chłopcy zaciągający się do wojska cieszą się większą estymą u dziewcząt niż ci, którzy zostają – w istocie zatem dochodzą tu do głosu kwestie ambicjonalne; Frank znowu rywalizuje z Archym – tym razem o status bohatera. Pośród wszystkich prezentowanych w filmie motywacji przyłączenia się do wojny chęć wspierania Imperium Brytyjskiego jest zasadniczo marginalizowana. Archy’ego ciągną do wojska głód przygód i pragnienie zobaczenia świata. Napotkanemu na pustyni poganiaczowi próbuje idealistycznie wytłumaczyć, że trzeba walczyć, bo Niemcy mogą przyjść „aż tutaj”. „Niech przyjdą!” – odpowiada zdziwiony mężczyzna, a kompozycja kadru wyraźnie sugeruje, że w bezludnej, dzięki przestrzeni australijskiego kontynentu niemiecka ofensywa nie miałaby najmniejszych szans powodzenia.

Mitotwórczy charakter filmu wzmacnia fakt, iż narrację o Gallipoli i miejscu tej bitwy w konstytuowaniu się australijskiej tożsamości narodowej Weir wplata w schemat opowieści inicjacyjnej. *Gallipoli* to przecież także dzieło zdefiniowane przez konwencję *coming of age*: młody austra-

¹² Historycy sugerują, że tragiczna klęska pod Gallipoli była w dużej mierze wynikiem niekompetencji australijskiego, a nie brytyjskiego dowództwa. Zob. L. CARLYON: *Gallipoli*. Sydney 2014, s. 408–410. Podobne tropy pojawiają się w dokumentalnym filmie *Gallipoli* (2005) Tolgi Örneka.

lijski naród reprezentują tutaj dopiero wkraczający w dorosłość bohaterowie, zwłaszcza Archy, który – choć ma ledwie osiemnaście lat – próbuje udawać, iż jest o trzy lata starszy, by móc zaciągnąć się do wojska. Udział w wojnie ogniskuje w sobie jego najważniejsze cele: ma umożliwić mu realizację chłopięcych marzeń o przygodzie, pomóc w wypełnieniu patriotycznego obowiązku, a także symbolicznie potwierdzić jego męskość. Szczególnie istotna wydaje się ta ostatnia kwestia, mimo iż jest ona w filmie zaledwie sygnalizowana, choćby przez fakt, o którym wspomina Haltof: „Zarówno mit Gallipoli, jak i mitologia samej Australii dotyczy tylko mężczyzn. Krajobraz w *Gallipoli* jest zarezerwowany tylko dla nich”¹³. Na gotowość Archy’ego do przystąpienia do rytuału inicjacji wskazuje zarówno podjęte przez niego karkołomne wyzwanie wyścigu bosą stopą przez busz, jak i czytany przez jego wujka fragment *Księgi džungli*, w którym Mowgli, stając się mężczyzną, zaczyna w pełni rozumieć, co to znaczy być człowiekiem¹⁴. Pracując na rodzinnej farmie, Archy udowodnił już, że potrafi pełnić jedną z tradycyjnie męskich ról – żywiciela; to jednak mu nie wystarcza, bohater pragnie wypróbować się także w innych funkcjach: podróżnika (tak jak niegdyś jego wujek Jack) oraz żołnierza (broniącego swojej ojczyzny przed odległym, ale jednak uznanym za realnego wrogiem – Niemcem), a być może także eksperta (w dziedzinie przetrwania w buszu i innych trudnych warunkach)¹⁵.

Tak jak w wielu innych opowieściach o wejściu w dorosłość, inicjacja Archy’ego ma nastąpić z dala od domu, pierwszym jej krokiem jest więc wyswobodzenie się spod rodzicielskiej opieki. Wiedząc, że ojciec i matka nie wyrażą zgody na jego udział w wojnie, bohater wykorzystuje okazję, jaką jest bieg sprinterski, do wyrwania się spod ich skrzydeł: eskortującemu go wujowi, a zarazem trenerowi, po skończonym wyścigu oświadcza, że nie zamierza wracać do domu. W ten sposób rozpoczyna się transgresja Archy’ego, która zakończy się tragiczną śmiercią w trakcie walk o Gallipoli. Na drodze ku męskości bohater musi potwierdzić swoją umiejętność przetrwania w „dorosłym” świecie. Początkowo wydaje się, że jego przewodnikiem będzie nieco starszy i bardziej doświadczony (także w kontaktach z dziewczętami) Frank, który pakuje go do pociągu towarowego jadącego w stronę Perth. W trakcie wspólnej wyprawy okazuje się jednak, że Frank również dopiero się uczy. To Archy lepiej

¹³ M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 143.

¹⁴ Zob. tamże, s. 141.

¹⁵ O pięciu tradycyjnych męskich rolach społecznych (żywiciel, władca, podróżnik, ekspert, żołnierz) wspomina Zbyszko Melosik w swojej analizie współczesnych kryzysów męskości. Zob. Z. MELOSIK: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków 2006, s. 143.

radzi sobie podczas wędrówki przez pustynię (przygotowało go do tego życie w buszu nieznane Frankowi), a kiedy sytuacja staje się dramatyczna, to on jako pierwszy wypatruje poganiacza wielbłądów, który okaże się ratunkiem dla spragnionych i zmęczonych bohaterów.



Fot. 5. Droga ku dorosłości. Archy i Frank przemierzają pustynię, by stać się prawdziwymi mężczyznami

Kolejnym etapem inicjacji w męskość jest poddanie się rygorowi wojska¹⁶: Archy jako świetny jeździec bez problemu dostaje się do kawalerii, Frank jednak może zostać przyjęty jedynie do piechoty. Ubrani w mundury bohaterowie doświadczają radości płynącej z funkcjonowania w męskiej wspólnocie opartej na ideałach solidarności i braterstwa. Wojskowy trening w Kairze wciąż jednak traktują jako rodzaj przygody i zabawy oraz możliwość zdobywania nowych doświadczeń – także seksualnych (w jednej ze scen Frank i jego koledzy, jednakże bez Archy'ego, nawiązują kontakt z kairskimi prostytutkami). Z bardziej mrocznymi stronami inicjacji

¹⁶ O tym, że wątek osiągania męskiej dojrzałości w ramach restrykcyjnego systemu takiego jak wojsko stanowi topos obecny w filmowych narracjach o formowaniu tradycyjnej męskości, wspomina Małgorzata Radkiewicz: „Reżimowe mechanizmy są szczególnie widoczne i podkreślane w zdominowanych przez mężczyzn środowiskach – takich jak skoszarowana armia, policja czy służby specjalne [...]. Zdominowanie i zrepresjonowanie własnej cielesności oznacza zdobycie bądź utwierdzenie męskiej tożsamości, stąd też [...] związek cielesnego cierpienia i bólu z procesem inicjacji”. M. RADKIEWICZ: „Ucieleśnienia” męskości w polskim kinie popularnym lat 90. W: *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. NIERACKA-ĆWIKIEL. Warszawa 2006, s. 247–248.

w dorosłość bohaterowie stykają się dopiero w obozie na półwyspie Gallipoli. Tam po raz pierwszy widzą poważnie rannych i martwych, uczą się także, jak poruszać się tam, gdzie nie wszystkie przejścia i skróty są bezpieczne. Bezpośrednia bliskość śmierci jest wstrząsająca dla obu, wątpliwości zdaje się przeżywać jednak tylko Frank. Archy odczuje strach dopiero w momencie bezpośrednio poprzedzającym ostateczną transgresję – śmierć, która w paradoksalny sposób zakwestionuje wszystkie jego motywacje związane z udziałem w wojnie: marzenie o przygodzie ukaże się w nim podszyte grozą prawdziwego niebezpieczeństwa, potencjał patriotyzmu zostanie zmarnowany przez bezdusznych Anglików traktujących bohatera jak mięso armatnie, a męskość okaże się równoznaczna z gotowością do oddania własnego życia, kiedy tylko padnie taki rozkaz.

Śmierć Archy'ego nie jest jednak bezowocna. Na planie fabularnym istotnym dla bohatera zyskiem, jaki z niej płynie, wydaje się ocalenie życia najlepszego przyjaciela. Przecież to Archy został wytypowany do niewymagającej bezpośredniego uczestnictwa w walkach roli gońca. Widząc lęk Franka, bohater uprosił dowódcę o zmianę decyzji i przyznanie tej funkcji Dunne'owi. Z kolei na planie symbolicznym śmierć młodego sprintera wskazuje na krwawą ofiarę, która być może jest niezbędna do tego, by społeczność mogła w pełni poczuć się narodem¹⁷. W tym świetle słuszne wydaje się spostrzeżenie Haltofa, że w *Gallipoli* historyczna rzetelność schodzi na drugi plan nie bez powodu, bowiem: „Wszystkie nieścisłości historyczne filmu podporządkowane są idei »budowania narodu«”¹⁸.

Mimo silnie manifestowanej w *Gallipoli* australijskości, realizacja ta wydaje się jednak już w pewnym stopniu naznaczona „świadomością istnienia światowej wymiany” oraz wynikającego z niej „stałego napięcia między narodowym a »transnarodowym« charakterem swojego kina”¹⁹. Zrealizowany wkrótce potem *Rok niebezpiecznego życia* nie przyniesie w twórczości Weira rewolucji w ścisłym rozumieniu tego słowa, ponieważ podwaliny pod tę zmianę zdaje się już wytaczać „najbardziej australijski” z filmów reżysera. Uwagę zwraca fakt, iż wytwórnia, która wyprodukowała *Gallipoli*, Associated R&R Films, była współtworzona przez charyzmatycznego producenta Roberta Stigwooda, który w swoim dorobku miał takie komercyjne sukcesy, jak *Grease* (1978) czy *Gorączka sobotniej nocy* (1977). Jego udział w realizacji projektu Weira pozwolił na osiągnięcie budżetu w wysokości 2,4 mln dolarów (amerykańskich, nie australij-

17 Takie właśnie (lub zbliżone) znaczenie australijscy historycy zwykle przypisują bitwie pod Gallipoli. Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 139–140.

18 Tamże, s. 142.

19 Zob. T. LUBELSKI: *Wstęp. W: Kino polskie jako kino narodowe...*, s. 6.

skich), co uczyniło *Gallipoli* najbardziej kosztowną australijską produkcją swoich czasów. Kwestie produkcyjno-finance wydają się jednak mniej istotne niż dwa inne wątki: relacje *Gallipoli* z kinem głównego nurtu oraz z ideą kina postkolonialnego.

W pierwszym przypadku warto zwrócić uwagę na częstotliwość, z jaką film Weira bywa porównywany z oscarową brytyjską realizacją Hugh Hudsona *Rydwany ognia* (1981)²⁰. Wydaje się, że częstotliwość ta tylko częściowo wynika z faktu, że oba dzieła miały premierę w tym samym roku. Kwestia łączących je podobieństw powraca zarówno w wywiadach przeprowadzonych z reżyserem²¹, jak i w odczytaniu Marka Haltofa, przy czym badacz ten tak mocno inspirowany jest powinowactwem tych realizacji, że stwierdza nie tylko to, iż „obie [...] opierają się na podobnych wzorcach narracyjnych, w obu bohaterami są dwaj biegacze”, lecz także to, iż „w obu pojawia się muzyka Vangelisa”²², choć przecież do *Gallipoli* kompozytor ten nie przygotowywał muzycznej ilustracji. Wykorzystano w nim – obok żałobnego *Adaggio* Tomaso Albiniego – fragmenty z albumu *Oxygène* Jean-Michela Jarre’a, po muzykę Vangelisa Weir sięgnął natomiast w *Roku niebezpiecznego życia*, umieszczając na soundtracku, obok utworów Maurice’a Jarre’a, fragment *L’Enfant* z albumu *Opera sauvage*.

W *Gallipoli*, inaczej niż u Hudsona, motyw sportowej rywalizacji stanowi jedynie tło wydarzeń, rodzaj „klamry spinającej film”²³. A jednak – wbrew intencjom reżysera²⁴ – analogie między dziełami są głębsze, niż mogłoby się wydawać. Istotne wydają się na przykład spostrzeżenia przez Haltofa podobieństwa wzorców narracyjnych. Przecież *Gallipoli* oraz *Rydwany ognia* łączy powinowactwo gatunkowe – i nie chodzi tutaj o konwencje filmu sportowego, lecz o kategorię „męskiego melodramatu”²⁵: autor *Kina australijskiego* ma rację, stwierdzając, że Weir rozwija w *Gallipoli* „dyskurs o mateship”²⁶, ale ów *mateship* wydaje się w tym kontekście tylko jedną z twarzy mainstreamowego zjawiska, które współcześnie określibyśmy jako *bromance*. Co prawda rygor służby wojskowej w *Rydwanych ognia* nie stanowi tła kształtowania się silnej męskiej więzi, ale niektórzy

20 Co ciekawe, film Hugh Hudsona uznawany jest za pierwszą realizację idei angielskiego kina dziedzictwa (*heritage cinema*). Zob. K. LOSKA: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków 2016, s. 167.

21 Zob. P. WEIR: *Gallipoli*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów...*, s. 89.

22 M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 147.

23 Zob. tamże.

24 Autor filmu uznaje podobieństwa łączące oba dzieła za czysto powierzchowne. Zob. P. WEIR: *Gallipoli*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów...*, s. 89.

25 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 143.

26 Zob. tamże.

z bohaterów mają wojskową przeszłość, zaś restrykcyjne struktury armii zostają tu zastąpione przez inne równie wymagające instytucje, zwłaszcza tradycjonalistyczny (męski!) uniwersytet.

W australijskości, do której źródeł odsyła *Gallipoli*, jest coś przewrotnie nieaustralijskiego, głównonurtowego, a przynajmniej: uniwersalnego na tyle, że konwencje tego filmu są doskonale czytelne dla widzów spoza Antypodów. Haltof słusznie zauważa, że „Weir wykorzystuje krajobraz w podobny sposób, w jaki John Ford w swych westernach kreował archetypowy krajobraz Dzikiego Zachodu”²⁷. *Gallipoli* zdaje się przemycać idee oraz schematy narracyjne i ikonograficzne kojarzące się z mainstreamem. Nie jest to, oczywiście, film próbujący nadać dyskursowi o australijskości epickie wymiary hollywoodzkiego widowiska, jak to później będzie miało miejsce w *Australii Baza Luhrmanna* (2008), nie bez powodu porównywanej do *Przeminęło z wiatrem* (1939) Victora Fleminga oraz *Laurence’a z Arabii* (1962) Davida Leana, jednakże obszar skojarzeń związanych z westernem, filmem *coming of age* oraz dramatem sportowym i wojennym lokuje go w orbicie wpływów kina głównego nurtu na kinematografie narodowe.

Być może w kwestii porównywania *Gallipoli* z *Rydwanami ognia* do ciekawszych wniosków prowadzi analiza nie podobieństw, a dzielących te realizacje różnic. Filmy Hudsona i Weira w pewien sposób oświetlają się nawzajem. Co prawda w *Rydwanach ognia* wątek rywalizacji sprinterów jest znacznie bardziej istotny (bohaterowie są członkami angielskiej kadry lekkoatletów na olimpiadę w 1924 roku), w żaden sposób jednak znaczenia tego dzieła nie wyczerpują się w konwencjach filmu sportowego. Podobnie jak w *Gallipoli*, najistotniejszą kwestią tutaj poruszaną jest tożsamość. O ile film Weira akcentuje wątek narodowej tożsamości *in statu nascendi*, o tyle w dziele Hudsona znajdziemy dyskurs o narodowości podlegającej wewnętrznym transformacjom, redefinicjom, a może nawet dekonstrukcji. Wątki te w *Rydwanach ognia* skupiają się głównie na postaci Harolda Abrahamsa – wybitnego sprintera, studenta Cambridge, nieustannie konfrontowanego z ograniczeniami, jakie stawia przed nim jego żydowskie pochodzenie. W pewien sposób wątpliwości te są również istotne dla głównego rywala Abrahamsa, Erica Liddella, rozdartego między karierą sportową a religijnym powołaniem, który już w pierwszej sekwencji ze swoim udziałem wygłasza podniosłą mowę na temat „bycia Szkotem”. Inaczej niż bohaterom *Gallipoli*, celebrytującym swoją (nowo odkrytą?) narodowość, młodym biegaczom z *Rydwanów ognia* brytyjskość jawi się jako system w dużej mierze opresyjny. Z jednej strony dąży on do dominacji nad indywidualnymi ambicjami za pomocą rozmaitych idei i instytucji, z dru-

27 Zob. tamże, s. 142.

giej zaś – arbitralnie wyklucza ze swojego porządku osoby uznawane za „niegodne” bycia „prawdziwym” Anglikiem, takie jak charyzmatyczny trener protagonisty, pół-Włoch, pół-Arab, który brytyjskiego hymnu narodowego towarzyszącego dekoracji medalowej jego podopiecznego musi wysłuchiwać spoza olimpijskiego stadionu. Dla samego Abrahamsa chrześcijańska konserwatywna Anglia jest środowiskiem, w którym czuje on nieustanną potrzebę potwierdzania swojej wartości, więcej nawet: pokazywania, że jest lepszy od innych. W jednej ze scen wprost mówi o tym, że bieganie jest dla niego niczym oręż w walce. Co więcej, mimo iż w rozmowie z dziekanami swojej uczelni deklaruje, że jest „Anglikiem w każdym calu” i całą swoją sportową karierę dedykuje „rodzinie, szkole oraz krajowi”, ciągle uważany jest bardziej za Żyda niż Brytyjczyka („To jednak inni ludzie. I inny Bóg” – powie o nim jeden z dziekanów).

Również i Eric traktuje karierę sportową nie jako cel sam w sobie, lecz raczej środek do osiągnięcia czegoś innego: „Ludzie na pewno zwrócą uwagę na chrześcijańskiego sportowca” – słyszy bohater w jednej ze scen; w kolejnych widzimy go wykorzystującego swoje sukcesy w pracy ewangelizacyjnej. W efekcie obaj bohaterowie znajdują się w olimpijskiej kadrze, żaden jednak nie myśli o sukcesie w kategoriach *stricte* patriotycznych. Konserwatywna, tradycyjna brytyjskość jest w dziele Hudsona kwestionowana: to przecież nie przypadek, że Abrahams i jego koledzy wykonują w jednej ze scen operetkową piosenkę *He Is an Englishman*, kontrastującą zresztą z finałową sceną, w której po wielu latach na ceremonii upamiętniającej Abrahamsa rozbrzmiewa „nieoficjalny hymn narodowy” Wielkiej Brytanii, podniosła pieśń *Jerusalem*. Rzekomo jednorodnej tożsamości narodowej *Rydwany ognia* zdają się przeciwstawiać z jednej strony tożsamość lokalną i religijną (mocno zaakcentowaną w szkockich i chrześcijańskich wątkach związanych z Erikiem) oraz jednostkową tożsamość konstruowaną z elementów rozmaitych tradycji, w tym religijnych i etnicznych (przypadek Abrahamsa).

Wątek negocjowania tożsamości narodowej jest też obecny w *Gallipoli*, chociaż tutaj owe negocjacje w dużej mierze opierają się na określaniu australijskości w konfrontacji z innymi, co wpisuje ów film w dyskursy postkolonialne. O tym, że Peter Weir jest reżyserem przyjmującym perspektywę postkolonialną, nastawioną na definiowanie australijskiej tożsamości narodowej w międzynarodowym kontekście, przekonany jest między innymi Jerod Ra'Del Hollyfield, wedle którego już *Ostatnia fala* stanowiła zawołaną wypowiedź na ten temat²⁸, choćby w związku

28 Zob. J. RA'DEL HOLLYFIELD: *Approximate Others. Peter Weir's "The Last Wave"*. W: *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*. Eds. R. WEAVER-HIGHTOWER, P. HULME. New York 2014, s. 63–86.

z tym, że bohaterem tego filmu jest przybysz z Ameryki Południowej bezskutecznie próbujący dojść do ładu z australijską tożsamością zapadającą się pod ciężarem różnych sił napierających na nią w dobie globalizacji. W *Gallipoli* narodowa tożsamość bohaterów (a także ich świadomość posiadania takowej) kształtuje się w trakcie spotkań zarówno ze „swoimi”, jak i z „obcymi”. Wędrówka, którą podejmują Archy i Frank, najpierw przez rodzimy busz i pustynię, potem przez poligon w Egipcie, aż po półwysep Gallipoli, stawia ich w sytuacji, w której muszą testować swoje wyobrażenie o sobie jako Australijczykach.

Wspomniana scena spotkania z poganiaczem wielbłądów wydobywa zarówno idealizm Archy’ego, jak i jego naiwną ufność; w gruncie rzeczy chłopak niewiele wie o politycznych kontekstach, które spowodowały, że Australijczycy mają walczyć z Turkami w wojnie, którą Brytyjczycy toczą z Niemcami. Antyimperializm jest w *Gallipoli* jedną z form odpowiedzi na pytanie, jaka jest australijska tożsamość: po pierwsze zatem, niebrytyjska. Po drugie, dążąca do konsolidacji rozmaitych, pozornie nieprzystających do siebie elementów, z których jest konstytuowana. Dla całego filmu charakterystyczna jest tendencja do znajdowania pomostów tam, gdzie – wydawałoby się – nie powinno się ich znaleźć. Wątek ten pojawia się już w otwierających film scenach rozgrywających się na farmie Hamiltonów: oto bowiem jeden z pracowników, a zarazem przyjaciel Archy’ego, jest Aborygenem. Kreacja ta wydaje się przeciwieństwem obrazu tajemniczych rdzennych Australijczyków zawartego w *Ostatniej fali*. Zaczęto jest Aborygenem całkowicie zasymilowanym, na dodatek podporządkowanym białym kolonizatorom (jego przyjaźń z Archym może być na swój sposób nobilitująca, trudno jednak uznać ją za wątek zrównujący Aborygena z białym – prawdziwie silną więź Archy stworzy dopiero z Frankiem)²⁹.

Zanim na ekranie pojawiają się napisy końcowe, wszelkie konflikty rysujące się między bohaterami filmu zostaną zażegnane: najważniejszym z nich będzie rywalizacja pochodzącego z miasta Dunne’a i wywodzącego się z prowincji Hamiltona, ale w tle pojawiają się przecież także wątki problemów wewnątrz grupy przyjaciół Franka (koledzy nie mogą mu wybaczyć, że jednak udało mu się dostać do kawalerii; bohaterowie godzą się dopiero na półwyspie Gallipoli) oraz rywalizacji Archy’ego z Lesem – upartym pracownikiem farmy Hamiltonów, którego protagonista spotyka w okopach (tutaj dawne animozje nikną w obliczu bliskiej śmierci).

29 Aborygeński wątek w *Gallipoli* jest zresztą sprawą dość kontrowersyjną. Część badaczy widzi w nim wyraz paternalistycznej postawy twórcy względem rdzennych mieszkańców kontynentu. Zob. L. i P. DOBREZ: *Stare mity i nowe złudzenia, czyli Australia Petera Weira*. Przeł. Z. BATKO. „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 36–37.

Jedynie nieporozumienia na linii Australijczycy – Brytyjczycy nie zostaną w filmie złagodzone.

„Wy macie starą kulturę, a my młodą” – powiedzą Frank i jego koledzy kairskiemu sklepikarzowi, próbując wyegzekwować od niego zwrot należności za feralny zakup rzekomego antyku. W zdaniu tym pobrzmiewa istotna informacja: oto bohaterowie są świadomi posiadania własnej kultury, a także faktu, że jest ona zasadniczo różna od innych kultur, nie tylko przecież egipskiej, lecz także nie tak starej, ale również bogatej w tradycję kultury brytyjskiej. Być może to właśnie w tym sformułowaniu, rzuconym, wydawałoby się, zupełnie przypadkowo, kryje się załączek postkolonialnego myślenia: oto bowiem bohaterowie *Gallipoli* czują się kulturowo i narodowo niezależni od Imperium Brytyjskiego, choć równocześnie są świadomi napięcia, jakie występuje między młodą Australią a znacznie starszym kolonizatorem. Rzecz jasna, ich tożsamość nie jest jeszcze wystawiona na wyzwania globalizacji. A z takim właśnie przypadkiem będzie musiał sobie poradzić Guy Hamilton, bohater kolejnego dzieła Petera Weira.

W stronę transnarodowości: *Rok niebezpiecznego życia*

Serena Formica nie ma wątpliwości, że adaptacja powieści C.J. Kocha jest pierwszym w pełni transnarodowym dziełem w dorobku Petera Weira, a być może nawet tym z jego filmów, który najpełniej wyraża ideę transnarodowości, przynajmniej w takim zakresie, w jakim zwykle jest ona postrzegana przez akademików³⁰. Podstawowym argumentem przemawiającym za taką tezą, zdaniem autorki, jest fakt, że *Rok niebezpiecznego życia* zawiera elementy charakterystyczne zarówno dla filmu australijskiego, jak i dla hollywoodzkiej produkcji. Badaczka skrupulatnie wymienia owe elementy, po stronie „australijskości” sytuując reżysera, producenta (Jamesa McElroya), operatora (Russella Boyda), współscenarzystę (Davida Williamsona) oraz odtwórcę głównej roli (Mela Gibsona), za „hollywoodzkie” uznając z kolei kwestie finansowe (*Rok...* został w całości sfinansowany przez wytwórnię MGM, ustanawiając swoisty precedens w dziejach australijskiego kina), a także udział w powstaniu filmu amerykańskich gwiazd: Sigourney Weaver w roli Jill oraz Lindy Hunt, nagrodzonej zresztą Oscarem za kreację karła-fotografa Billy’ego Kwana³¹. Co więcej, film Weira, nakręcony w 1982 roku, lecz opisujący sytuację w Indonezji w latach sześćdziesiątych, wpisał się w silną w cza-

³⁰ Zob. S. FORMICA: *Peter Weir...*, s. 118.

³¹ Zob. tamże, s. 117.

sie jego powstania tendencję mainstreamowego kina do eksponowania problemów Trzeciego Świata³². Słuszny wydaje się także wniosek Formici związany z rolą, jaką *Rok...* odegrał w artystycznej podróży Weira z Australii do Hollywood: chociaż bowiem film został formalnie zrealizowany w rodzinnym kraju reżysera, to przecież większość zdjęć nakręcono na Filipinach, a zleceniodawcą jego powstania było amerykańskie studio. W efekcie w czasie, w którym Weir rzeczywiście zaczął pracować dla Hollywood, jego dorobek, a także styl pracy były już tam znane i cenione³³.

W niniejszej książce bardziej istotny niż frapujące dla Formici aspekty produkcyjne będzie dla nas inny wątek *Roku niebezpiecznego życia*, w którym zresztą to, co transnarodowe, zdaje się spotykać z tym, co transgresyjne. Autorka wspomina o nim, jednakże w swojej analizie w pełni go nie rozwija: chodzi, mianowicie, o sam temat tego dzieła, o kluczowe dla niego dylematy głównego bohatera, Guya Hamiltona, który nie tylko przybywa do obcego sobie kraju i spotyka się z inną kulturą, lecz także doznaje wielowymiarowego poczucia wykorzenienia³⁴.

„Hamilton, Guy. Urodzony w 1936 pod znakiem Koziorożca. Zawód: dziennikarz australijskiego radia. Dżakarta. Pierwsze stanowisko. Korepondent zagraniczny. Jesteś tu wrogiem, Hamilton, jak wszyscy biali” – mówi o nim już na początku filmu fotograf Billy Kwan, z którego perspektywy będziemy często obserwować Guya. – „Prezydent Sukarno mówi, że biali mają iść do diabła, a Sukarno jest dziś głosem Trzeciego Świata. Było mi Ciebie żal. Pierwsza robota i żadnych kontaktów. Jak dziecko we mgle. Miałaś nadzieję, że jakoś się uda”. Narracja snuta przez Billy’ego nie tylko sytuje postać Hamiltona w centrum fabuły, lecz także wyznacza istotne dla niej konteksty tożsamościowe. Protagonista zostaje w niej scharakteryzowany przez standardowy zestaw danych (imię, nazwisko, data urodzenia, zawód), w które jednak wkradają się elementy nietypowe (znak zodiaku), a wreszcie zupełnie nieobiektywne (opinia prezydenta Sukarno o wszystkich białych, wrażenia Billy’ego z pierwszej rozmowy z Guyem). Wszystko to sygnalizuje, że tożsamość protagonisty jest czymś skomplikowanym, możliwym do oglądania z różnych perspektyw, także narodowych. Snutej z offu narracji Billy’ego towarzyszą ujęcia prezentujące Hamiltona przybywającego do Dżakarty. W sekwencji tej poznajemy zatem także wygląd protagoni-

32 Autorka wspomina w tym kontekście między innymi o filmach: *Pod ostrzałem* (1983) Rogera Spottiswoode’a, *Salwador* (1986) Olivera Stone’a oraz *Pola śmierci* (1984) Rolanda Joffé. Zob. tamże.

33 Zob. tamże.

34 Zob. tamże, s. 118.



Fot. 6. „Jesteś tu wrogiem”. Guy Hamilton na lotnisku w Dżakarcie

sty i jego charakterystyczny młodzieńczy sposób poruszania się. Niejako w ramach komentarza do opowieści Billy’ego zostaje zaprezentowane ujęcie, w którym Guy, wkraczając w przestrzeń lotniczego holu, spogląda na czerwony napis (w języku angielskim) głoszący konieczność unicestwienia brytyjskich i amerykańskich imperialistów.

Młody dziennikarz przylatuje do Dżakarty w 1965 roku, w czasie nasilających się niepokojów społecznych, które w niedługim czasie poskutkują politycznym przewrotem. Przybywa jako (w zamierzeniu obiektywny) zagraniczny korespondent, ale przez miejscowych zostaje zaklasyfikowany jako wróg („Nie obrażaj się. Jesteś tylko symbolem Zachodu” – powie mu Billy, gdy Guy zostanie opluty w trakcie nocnego spaceru ulicami miasta). Przebywa też „jak dziecko we mgle” – dziennikarz, którego miał zastąpić w Dżakarcie, wyjechał, zanim zdążył wprowadzić go w środowisko. Guy miał odziedziczyć po nim cenne „kontakty”, uznawane za być albo nie być w dziennikarskim światku, nic jednak z tego nie wyszło. W opanowanej polityczną gorączką Dżakarcie bohater jest zdany na siebie. Być może to właśnie ta szczególna sytuacja, fakt, że nie został odpowiednio wprowadzony w indonezyjską rzeczywistość (i – co za tym idzie – dziennikarsko „zmatrycowany” przez doświadczonego kolegę), w połączeniu z pewnymi cechami jego charakteru (młodość, swoista niewinność) czynią go obiektem zainteresowania Billy’ego.

Ostatecznie to dzięki fotografowi i jego rozległym znajomościom Hamilton może przetrwać na swoim stanowisku. Billy pomaga mu w zdo-

byciu interesujących materiałów oraz w dotarciu do osób, do których innym dziennikarzom nie udało się nawet zbliżyć. To za jego pośrednictwem Guy spotyka także Jill, pracownicę brytyjskiej ambasady, z którą połączy go silna więź. Protagonista nie zdaje sobie jednak sprawy z tego, że Billy pomaga mu, ponieważ jest zainteresowany jego rozwojem, szuka w nim czegoś unikalnego, świadczącego o nierozbudzonym potencjale. Kiedy Guy odkrywa, że fotograf gromadzi akta wielu swoich znajomych, wpada w panikę: zaczyna podejrzewać, że Billy jest związany z jakąś polityczną organizacją (być może jako agent albo członek indonezyjskiej partii komunistycznej), trudno jest mu zrozumieć, że notatki, zdjęcia i wycinanki gromadzone przez Karla nie służą konkretnym celom, stanowiąc jego prywatną dokumentację wątków wybranych osób przewijających się przez Dżakartę.

Billy jest jednak kimś więcej niż obserwatorem. Próbując być aktywnym uczestnikiem wydarzeń, staje się wyrazicielem wątpliwości związanych z postawą reprezentantów zachodnich społeczeństw względem krajów Trzeciego Świata. Czy samo informowanie o tragedii rozgrywanej się w odległych zakątkach globu wystarczy? Czy moralnym obowiązkiem mieszkańców krajów bardziej rozwiniętych nie jest niesienie pomocy uboższym państwom? A jeżeli tak, to jaką formę ta pomoc miałaby przyjąć? Swoją postawę Billy wyłuszcza Guyowi już na początku ich znajomości. Oprawdając go nocą po dzielnicy biedy, opowiada mu o Lwie Tołstoju, który był tak wstrząśnięty skalą ubóstwa w Moskwie, że któregoś dnia rozdał biedakom swoje pieniądze. „Ty też możesz tak zrobić. Pięć amerykańskich dolarów to dla tych ludzi majątek” – mówi Billy Guyowi, który odpowiada, że taki gest niczego by nie zmienił; byłaby to zaledwie kropla w morzu potrzeb. Billy podchodzi do reakcji Guya wyrozumiale, jednak nie zgadza się z nim; jego zdaniem, zamiast patrzeć na globalny problem, trzeba skupić się na bezpośrednim otoczeniu i robić tyle, ile jest się w stanie, „zapalić własną świeczkę”. Postawę taką Billy wywodzi z Ewangelii wg św. Łukasza i z padającego w niej zdania: „Cóż więc mamy czynić?”³⁵. Pytanie to, stanowiące swoiste motto fotografa, prezentuje go jako postać dążącą do aktywnego działania; to właśnie je Billy będzie wściekle wystukiwał na maszynie do pisania, kiedy runą wszystkie jego nadzieje: miejscowy chłopiec, którego bohater otaczał opieką, umrze, Guy okaże się niegodny pokładanej w nim ufności, a Sukarno objawi się jako kolejny tyran niepotrafiący nakarmić swojego ludu. W desperackim pragnieniu do zmiany świata na lepsze Billy

³⁵ Łk 3,10. Pytanie to tłumy zadają Janowi Chrzcicielowi, który w swoich naukach zwracał przede wszystkim uwagę na sprawiedliwość społeczną.

posunie się tak daleko, że zostanie zamordowany w trakcie wywieszania transparentu, którego Sukarno nawet nie zobaczy.

Postawa Guya zrazu będzie przeciwieństwem idealizmu Billy'ego. Zastanawiając się dziennikarskim obiektywizmem, protagonista odrzuca możliwość ingerowania w otaczającą go rzeczywistość. Kiedy jednak dowie się, że ojciec bliskiego współpracownika jest nękanym przez żołnierzy domagających się haraczu, zaoferuje mu pieniądze. Pod wpływem Billy'ego przygotuje też reportaż prezentujący skalę głodu w Dżakarcie, mimo iż uważa, że o takich tematach zachodni odbiorcy nie chcą słuchać („Mimo to opowiedz im” – zachęci go fotograf).

Billy starannie aranżuje swoją rolę demiurga. Wydaje się, że bohater zna wszystkich i zawsze wie, gdzie można kogoś spotkać. Z równą łatwością organizuje spotkanie Guya z liderem partii komunistycznej, jak i nieplanowaną randkę Hamiltona z Jill. Tworzone przez niego archiwum daje mu poczucie kontroli nad losami otaczających go osób: „Dałem ci ją, a teraz odbieram” – powie Guyowi o Jill po tym, jak jego przyjaciel wykorzysta uzyskane od ukochanej tajne informacje w celu przygotowania sensacyjnego materiału. Być może zresztą określenie „demiurg” nie jest tutaj właściwe, wiele bowiem wskazuje na to, że w swoich relacjach z Guyem Billy próbuje odtworzyć mit, który przytacza w trakcie jednego ze spotkań z przyjacielem:

Jeśli chcesz zrozumieć Jawę, musisz najpierw pojąć *wajang*, świętą grę cieni. [...] Patrz na cienie, a nie na lalki. Prawica w odwiecznej walce z lewicą. Siły światła i ciemności w nieskończonej równowadze. [...] Spójrz na księcia Arjunę. Jest bohaterem. Ale może być również zmienny i samolubny. Kriszna powiedział mu: „Wszystko jest przesłonięte przez pożądanie, Arjuno, jak ogień przez dym, a lustro przez pył. Dlatego nasze dusze są ślepe”. [...] To księżniczka Srikandi – szlachetna i dumna, ale uparta. Arjuna zakocha się w niej.

W skrywanej w prywatnych aktach narracji Billy'ego Guyowi przypada rola księcia, a Jill funkcja księżniczki – oboje charakterologicznie przystają do opisów Arjuna i Srikandi; dla samego siebie fotograf rezerwuje funkcję Semara, o którym enigmatycznie mówi, że służy on księciu³⁶. O przywiązaniu Billy'ego do tej postaci świadczy fakt, że nazywa ją karłem, mimo iż w dostępnych opisach Semar nie jest w ten sposób

36 Mit o Arjunie w *Roku niebezpiecznego życia* zostaje przekazany w bardzo dużym uproszczeniu, zapewne po to, aby łatwiej było utożsamiać poszczególne postaci z bohaterami filmu. Zawite relacje i charaktery wspomnianych przez Billy'ego postaci są tematem wielu tekstów w tradycji hinduistycznej. Zob. L.Y. FANG: *A History*

charakteryzowany: podkreśla się, co prawda, jego fizyczną brzydotę, jednakże najczęściej określany jest mianem błazna, stanowiąc jedną z realizacji idei trickstera³⁷. Clifford Geertz, analizując rolę, jaką Semar pełni w indonezyjskim *wajang*, porównuje tę postać do Szekspirowskiego Falstaffa. Podobnie jak on, Semar jest „symbolicznym ojcem bohaterów sztuki”, zabawnym grubasem obdarzonym wielką mądrością³⁸. Charakterystyka ta w dużej mierze przystaje do Billy’ego (pomijając kwestię tuszy), który mówi o sobie: „Wielka zaleta bycia karłem polega na tym, że możesz być mądrzejszy niż inni i nikt ci nie zazdrości”, a następnie próbuje decydować o przebiegu „sztuki”, jaką wystawia, w której Guy jest głównym bohaterem, a Jill jego wybranką. Podobnie jak Semar zdradzony w jednej z jawajskich opowieści przez Arjunę, Billy w pewnym momencie zostaje zdradzony przez Guya; i podobnie jak boski błazen, fotograf godzi się na śmierć. Nie płonie co prawda na stosie, lecz zostaje wyrzucony przez hotelowe okno, umiera jednak z tajemniczym uśmiechem na twarzy, który sugeruje, że w pewien sposób wypełnił swoją misję. Wydaje się zresztą, że ziemską egzystencja Billy’ego nie kończy się wraz z tym aktem³⁹. Serena Formica trafnie wskazuje na rozgrywające się w domu fotografa dalsze sceny, które można interpretować w kontekście wcześniejszej rozmowy bohaterów. Wówczas Billy powiedział Guyowi, że czasem słyszy ducha zamieszkującego bambusowe zarośla w okolicy jego domu⁴⁰, natomiast w zakończeniu filmu to ranny Guy, przebywając w domu Billy’ego, ma wrażenie, że słyszy jego głos – tak jakby to Billy stał się duchem (lub – podobnie jak Semar – powrócił do swojej przedcielesnej formy). Co istotne, w scenie tej, kiedy Guy podrywa się z łóżka, oko kamery – zgodnie z ideą *wajang* – koncentruje się nie na jego ciele, lecz na symbolizującym duszę cieniu odbijającym się na ścianie.

Powtórzenie mitu nie jest jednak w *Roku...* szczególnie wierne oryginałowi. Jeżeli Billy rzeczywiście wydaje się jakąś inkarnacją Semara, to byłaby to inkarnacja, *nomen omen*, transnarodowa, może nawet transkulturowa, wszak Billy jest postacią, która łączy w sobie idee *wajang* i hinduizmu z chrześcijańskim ideałem *caritas*. Fotograf nie jest rodowitym

of Classical Malay Literature. Transl. R. BAHARI, H. AVELING. Jakarta-Singapore 2013, s. 98–100.

37 Zob. C. GEERTZ: *Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbols*. W: TEGOŹ: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York 1973, s. 139–140.

38 Tamże, s. 133.

39 Kiedy Śiwa nakazał Arjunie zabicie Semara, błazen sam przygotował sobie stos, na którym miał spłonąć. Zamiast jednak zginąć, uległ transformacji, powracając do swojej boskiej formy. Zob. tamże, s. 139–140.

40 Zob. S. FORMICA: *Peter Weir...*, s. 111.

Jawajczykiem, Semar natomiast bywa uznawany za postać utożsamiającą ducha Jawy, być może nawet kluczową dla tamtejszych mitów⁴¹. Australijsko-chińskie pochodzenie Billy'ego co prawda dobrze oddaje ideę łączenia rozmaitych antagonizmów (w tym wypadku Wschodu z Zachodem), które sam bohater uznaje za kluczowe dla lokalnego kolorytu, wciąż jednak fotograf jest przybyszem, mimo iż nie wiadomo, w jakich okolicznościach znalazł się w Indonezji. Jeżeli zatem dałoby się interpretować *Rok...* przez pryzmat przytoczonego w nim mitu, a film kusi możliwością takiego odczytania, to za najistotniejsze przesunięcie względem oryginalnych wersji opowieści o Arjunie należałoby uznać fakt, że jest ona tutaj realizowana przez postaci, które z Indonezji nie pochodzą: australijsko-amerykańskiego dziennikarza, brytyjską dyplomatkę i chińsko-australijskiego fotografa. Wątek ten pokazuje zarazem sposób, w jaki mity z najodleglejszych zakątków świata funkcjonują w rzeczywistości globalnej wioski, będąc wchłaniane i adaptowane przez inne kultury. Przecież także zaproponowane przez Geertza porównanie Falstaffa z Semarem obdarzone jest potencjałem transnarodowych i transkulturowych powiązań. Szczególną rolę w tym procesie kulturowej wymiany zdają się pełnić media, z którymi Billy i Guy są zawodowo związani⁴².

Transgresja, jaka staje się udziałem Hamiltona, ma silny związek z jego tożsamością nie tylko jednostkową, lecz także zawodową, a częściowo również narodową. Do tej ostatniej wprost odwołuje się Billy w jednym z fragmentów swoich notatek o Hamiltonie: „Jedno nas łączy: obaj jesteśmy rozdwojeni. Twój ojciec jest Amerykaninem, mój Chińczykiem; nie czujemy się w pełni Australijczykami. Nigdzie na świecie nie mamy domu”. Wątpliwości natury tożsamościowej, które Billy wyczuwa w swo-

41 Zob. C. GEERTZ: *Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbols*. W: TEGOŻ: *The Interpretation of Cultures...*, s. 133.

42 Wątek mediów w *Roku niebezpiecznego życia* z pewnością zasługuje na osobne rozpatrzenie. W filmie tym mamy przecież do czynienia z różnymi medialnymi dyspozytywami i aparatami: Guy jest dziennikarzem radiowym, Billy fotografem okazjonalnie realizującym zdjęcia dla telewizji, a w środowisku, w którym obaj się obracają, funkcjonują też korespondenci zagranicznych gazet. Istotnym kontekstem historii opowiadanej przez Weira jest indonezyjski teatr cieni *wajang*, nie bez powodu chyba budzący skojarzenia z kinem, podobnie jak on będącym medium, którego ontologia oparta jest na grze cienia i światła. Obecność tak dużej liczby medialnych wątków skłania do wniosku, że *Rok...* jest filmem w dużej mierze autotematycznym, a może nawet filmem, którego ukrytym tematem są rozmaite sposoby reprezentacji: poczynawszy od tego, który w fizycznej rzeczywistości upatruje jedynie zasłony spowijającej to, co najistotniejsze, czyli świat duszy (*wajang*), przez sposoby prezentacji oparte na słowie pisanym (prasa) i mówionym (radio), po metody oparte na reprodukcji (fotografia, telewizja, film).



im nowym przyjacielu, siłą rzeczy muszą nabrać mocy w konfrontacji z kulturą, która brutalnie próbuje wepchnąć Guya w stereotyp „obcego białego kapitalisty”. Mimo wszystko jednak nie jest to kultura pozbawiona transnarodowych wpływów. W jednej ze scen Guy i jego kolega, Curtis, zaczynają tańczyć w barze rock’n’rolla. Chociaż ostatecznie ich zachowanie spotyka się z negatywną reakcją Indonezyjczyków⁴³, to jednak wcześniej dziewczęta dają się porwać do tańca, którego kroki najwyraźniej są im dobrze znane. Z kolei w trakcie finałowej ucieczki z Dżakarty, kiedy zostanie przepuszczony przez żołnierzy, protagonista będzie rozbawiony nie samym faktem, że udało mu się wymknąć opresyjnemu systemowi, lecz tym, iż dowódca straży zwróci mu dokumenty, wypowiadając swoje „O.K.”. Bez względu na dążenie do izolacji i wyrugowania zachodnich wpływów, kultura, z jaką konfrontuje się Guy, jest więc już częścią globalnej wioski.

Hamilton nie przybywa na Jawę „nieuzbrojony”. Od początku jego tarczą i zbroją jest zawód zagranicznego korespondenta. Osoby wykonujące taką profesję Ulf Hannerz uważa za reprezentantów szczególnego rodzaju kultury:

Fot. 7. „Będę twoimi oczami”. Billy Kwan i Guy Hamilton na ulicach Dżakarty

43 Serena Formica zwraca uwagę na polityczny wydźwięk tej sceny: dla Indonezyjczyków, inaczej niż dla Guya i Curtisa, muzyka nie jest tylko formą rozrywki; to dla nich jeden z symboli amerykańskiego imperializmu, dlatego okazują bohaterom wrogość. Zob. S. FORMICA: *Peter Weir...*, s. 115–116.

Istnieją [...] również transnarodowe kultury biurokratów, polityków i biznesmenów, a także dziennikarzy i dyplomatów [...]. Kultury te stają się transnarodowe zarówno wtedy, kiedy ludzie je tworzący robią krótkie wypadki z domu w wiele innych miejsc [...], jak i wtedy, kiedy ludzie ci zmieniają swoje miejsca zamieszkania na dłuższy czas w ciągu swojego życia. Gdziekolwiek się udają, znajdują innych, którzy nawiązują z nimi kontakt dzięki wyspecjalizowanym, ale wspólnym dla całej grupy odniesieniom i gwarancji zrozumienia⁴⁴.

W takim rozumieniu przedstawicielami kultur transnarodowych byłiby zarówno Guy i Billy, jak i Jill pracująca w dyplomacji. Szczególną rolę w tym środowisku zdają się pełnić dziennikarze, których Hannerz nazywa pośrednikami w procesie globalizacji świadomości, członkami „specjalnego personelu”, agentami zajmującymi się „produkowaniem i rozprzestrzenianiem różnych reprezentacji odległych miejsc, ludzi i ich praktyk”⁴⁵. Rola dziennikarzy w budowaniu globalnej wioski jest niebagatelna, jak bowiem zauważa autor: „Wiadomości są z nami rano i wieczorem; w gazecie, na ekranie, w magazynach. Za pomocą serwisów informacyjnych [...] umysł każdego człowieka musi się chociaż trochę zglobalizować”⁴⁶. Jednakże funkcja zagranicznego korespondenta jest ambiwalentna: z jednej strony zdaje on relację z tego, co dzieje się na drugim krańcu świata, przyczyniając się do obiegu informacji o często bardzo odległych od siebie miejscach; z drugiej jednak jego migracje polegają na bezustannym „szukaniu kłopotów”, pragnieniu znalezienia się „we właściwym miejscu we właściwym czasie”, przy czym ów „właściwy czas” na ogół oznacza ekstremalne sytuacje: konflikty, katastrofy, polityczne przewroty, ponieważ to właśnie kłopoty definiują świat dziennikarzy⁴⁷.

Środowisko przedstawione w *Roku...* odpowiada temu opisowi. Weir prezentuje je w sposób nieprzychylny. Zachodni korespondenci, w których otoczeniu funkcjonuje Guy, nie są co prawda postaciami jednoznacznie negatywnymi, jednakże ich postawy względem indonezyjskich realiów wydają się moralnie nieakceptowalne. Dziennikarze pokroju Curtisa tkwią w Dżakarcie, licząc na pozyskanie sensacyjnych materiałów i nie zważając na autentyczną tragedię rozgrywającą się wokół nich. Więcej nawet: w sposób mniej lub bardziej świadomy czerpią z tej tragedii

44 U. HANNERZ: *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*. Przeł. K. FRANEK. Kraków 2006, s. 159.

45 Zob. tamże, s. 169–170.

46 Tamże, s. 170.

47 Zob. tamże, s. 175.

rozmaite profity, także seksualne. Społeczna problematyka jest w *Roku...* niezwykle istotna, z perspektywy transnarodowości istotniejszy jednak wydaje się inny wątek. Pisz Hannerz:

W większości przypadków [...] wydaje się, że dziennikarze w ogóle nie poświęcają uwagi rozszyfrowywaniu obcych znaczeń. Można by przypuszczać, że ich roboczym założeniem jest to, iż rozumienie nie jest problemem, rzeczy są po prostu tym, czym się wydają. [...] Nie można tego nazwać pisaniem przeciwko kulturze, a raczej pisaniem bez kultury⁴⁸.

Diagnozowana przez badacza dziennikarska bolączka jest wyraźnie obecna w środowisku bohaterów *Roku niebezpiecznego życia*. Żaden z korespondentów nie wydaje się zainteresowany zgłębianiem znaczeń otaczającej go kultury. Pomijając zawodowe sytuacje, zdecydowanie preferują oni przebywanie we własnym towarzystwie, spotykając się po godzinach w jednym z barów, co zresztą wydaje się kolejnym typowym zachowaniem, jak bowiem za jednym z brytyjskich dziennikarzy wspomina Hannerz: „na każdym krańcu świata był zawsze bar, który dla zagranicznego korespondenta był centrum wydarzeń tego miejsca”⁴⁹.

Dziennikarze z filmu Weira nie tylko nie starają się zrozumieć indonezyjskiej kultury, lecz także wcielają w życie stereotyp, zgodnie z którym „inność sprowadza się nie tyle do różności, co do podrzędności”⁵⁰. Uznanie Jawajczyków za przedstawicieli „gorszego gatunku” jest u nich pierwszym krokiem do szeregu nadużyć: traktują zatem instrumentalnie swoich miejscowych współpracowników, upokarzają biedaków, kupując już nawet nie ich usługi, lecz po prostu ich samych („Kupiłem go dla ciebie” – powie Guyowi Curtis o ubogim ulicznym śpiewaku), seksualnie wykorzystują wygłodzone kobiety. Indonezja jest dla nich istotna jako jedno z miejsc, w których można znaleźć sensacyjny materiał – nie jest to jednak miejsce idealne; największym sukcesem jest dla nich przeniesienie się tam, gdzie kłopoty są jeszcze większe, na przykład do Sajgonu, co w końcu udaje się Curtisowi.

Postawę korespondentów zagranicznych Hannerz konfrontuje z funkcją antropologów, którzy szukają nie „miejsc w opałach”, lecz „białych miejsc na mapie”. Badacze ci przywiązani są na ogół do jednej, maksymalnie dwóch lub trzech lokacji (w odróżnieniu od nieustannie przemierzających się dziennikarzy), skupiają się na rozumieniu znaczeń

48 Tamże, s. 179.

49 Tamże, s. 175.

50 Tamże, s. 179.

innych kultur i analizują życie nie elit (a przynajmniej nie głównie ich), lecz przedstawicieli niższych warstw badanych przez siebie społeczności⁵¹. Wydaje się, że taką postawę w świecie przedstawionym *Roku...* można przypisać Billy'emu, który wykazuje znacznie więcej zrozumienia dla codziennego życia Indonezyjczyków niż którykolwiek z jego znajomych dziennikarzy skupionych na sprawach wielkiej polityki. Fotograf nie tylko wykazuje charakterystyczne dla antropologów przywiązanie do miejsca (nie wiadomo nic o tym, by kiedykolwiek pracował gdzie indziej) oraz do reprezentantów niższych warstw społecznych, lecz także eksploruje otaczającą go kulturę, zarówno w jej aspektach socjalnych, jak i światopoglądowych (w tym mitycznych). W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera jego wypowiedź skierowana do Guya na początku ich znajomości: „Stworzymy świetny zespół, staruszk. Ty będziesz pisał, a ja filmował. Stanę się twoimi oczami”. Fotograf ma nadzieję, że Hamilton zobaczy Jawę z jego perspektywy, inaczej niż większość zagranicznych dziennikarzy, a następnie przekuje te wrażenia w słowa, które dotrą do zachodnich odbiorców. W opozycji do zimnej, uprzedmiotowiającej postawy „typowego” zachodniego korespondenta, Billy chce zbudować w Guyu postawę dziennikarza-etnografa, kogoś, kto połączy umiejętność docierania do szerokich rzesz odbiorców (na ogół niedostępną naukowcom) z charakterystycznym dla antropologów otwarciem się na sensy innych kultur.

W pewnym sensie jednak zarówno Billy, jak i Guy „wypadają ze swych ról”. Fotografowi nie wystarczy bierna etnograficzna obserwacja, Hamilton natomiast dostrzega pułapkę, jaką staje się dla niego wykonywany zawód. Punktem zwrotnym dla protagonisty jest śmierć Billy'ego, poprzedzona ich sporem. Kiedy Guy wykorzystuje tajne informacje uzyskane od Jill do przygotowania specjalnego materiału, Billy uznaje to za zdradę. Guy staje się w jego oczach jednym z bezdusznych, goniących za karierą (i kolejnymi „kłopotami”) dziennikarzy gotowych sprzedać duszę za dobry tekst. „Dlaczego nie potrafisz kochać?” – pyta go dramatycznie w swoich notatkach. Przecież jednak Guy, mimo zawodowych sukcesów, nie potrafi się w pełni zidentyfikować ze środowiskiem zagranicznych korespondentów: nie razi go przy tym ani zawodowa zawiść, ani liczne złośliwości, lecz sposób, w jaki jego koledzy żerują na tragedii najbardziej potrzebujących Indonezyjczyków, korzystając z usług wygłodzonych prostytutek czy upokarzając biedaków złaknionych paru groszy. Mimo wyrażonego podczas pierwszego spotkania z Billym pragnienia obiektywizmu, Guy nie jest niewrażliwy na otaczającą go nędzę, czemu daje wyraz w jednym ze swoich reportaży.

⁵¹ Zob. tamże, s. 170–174.

Jill wcześniej niż Billy dostrzega, że społeczne zaangażowanie Guya nie jest całkowicie szczerze, będąc raczej inną formą ścigania „kłopotów” niż sposobem pochylania się nad autentyczną tragedią. Reportaż Hamiltona bohaterka określa jako „zbyt melodramatyczny” i wyjaśnia, że Guy zbyt często powołuje się w nim na wychudzone dzieci z wydatnymi żebrakami i tępym, apatycznym spojrzeniem. Bohaterka, która przez pewien czas przebywała w dzielnicy biedy, zna z autopsji opisywane przez dziennikarza problemy. W jego reportażu nie odstręcza jej temat, lecz styl wypowiedzi, obliczony na szokowanie zachodnich odbiorców, czyli postawa, którą – zdaniem Hannerza – najpełniej wyraża tytuł autobiograficznej książki Edwarda Behra: *Czy ktoś tu został zgwałcony i mówi po angielsku?*⁵². Pobudki Guya może i są szlachetne, ale bohater nie przeszedł jeszcze duchowej przemiany, która – jak zapewne powiedziałby Billy – pozwoliłaby nie tylko jego oczom, lecz także jego duszy uwolnić się od ślepoty.

Aby dopełnić transgresji, Guy musi się wyrzec swojego zawodu. Jak to często w filmach Weira bywa, katalizatorem tej sytuacji staje się śmierć: najpierw odejście Billy’ego, a później bezpośrednie zagrożenie życia protagonisty. Wcześniej o ryzyku ostrzegał go sen: przebywając na prowincji, Hamilton śnił o tym, że jego indonezyjska współpracownica, członkini partii komunistycznej, próbuje utopić go w basenie. Wówczas jednak nie zrezygnował z dziennikarskiej misji. Dopiero śmierć Billy’ego i spotkanie z Jill w domu zmarłego przyjaciela skłania Guya do podjęcia decyzji o wyjeździe. Hamilton uświadamia sobie wówczas, że nie może stracić Jill. Kiedy dochodzi do politycznego przewrotu, bohater po raz ostatni podejmuje swą dziennikarską misję: wraz z miejscowym kierowcą udaje się pod pałac prezydencki i robi tam zdjęcia. Zaatakowany przez żołnierza, omal nie traci oka, co ostatecznie skłania go do ucieczki z Jawy.

Na lotnisku Guy porzuca najistotniejszy ze swoich atrybutów, torbę z magnetofonem, symbolicznie uwalniając się od ograniczającej go roli dziennikarza; podczas gdy strażnicy niszczą jego nagrania, bohater spokojnie oddala się w stronę samolotu. Nie posiada żadnego bagażu, nie jest też jednak w żaden sposób zniewolony, oddycha z ulgą. Na pokładzie samolotu czeka już na niego Jill. Wyjazd bohatera ma znamiona nie ucieczki „od” (wie przecież, że mógłby zostać i nadal relacjonować wydarzenia rozgrywające się w Dżakarcie), lecz ucieczki „do”: do miłości, która połączyła go z Jill. Wbrew temu, czego obawiał się Billy, Guy mimo wszystko nauczył się kochać.

⁵² Zob. tamże, s. 169.

ROZDZIAŁ III.

Obcy w Ameryce

Zrealizowany w 1985 roku *Świadek* rozpoczyna okres długotrwałej współpracy Petera Weira z Hollywood. Jest to zarazem moment, w którym charakter twórczości reżysera ulega zmianie; przeobrażają się także jego metody pracy, wystawione na liczne próby związane z funkcjonowaniem w obrębie systemu wielkich wytwórni filmowych. Nie zmienia to faktu, że w projektach realizowanych od połowy lat osiemdziesiątych Weir wciąż eksploruje interesujący go motyw transgresji. Chociaż w znacznie większym niż dotąd stopniu oparte na gatunkowych konwencjach, filmy z „hollywoodzkiego” okresu w twórczości autora ujawniają także całe spektrum wątków o charakterze transnarodowym.

Dwie kategorie kluczowe dla dorobku Weira – transgresja i transnarodowość – wyrażają się w motywie Obcego, który powraca w kolejnych filmach nie tyle może w charakterze dominanty, co znaczącego tła ukazywanych na ekranie wydarzeń. W niniejszym rozdziale przyjrzymy się trzem jego realizacjom. Omówione tutaj dzieła łączy wątek konfrontacji tego, co znane, z tym, co Obce. Doświadczenie takie stanie się udziałem zarówno Johna Booka z filmu *Świadek*, spotykającego się z odmiennością kultury amiszów, jak i bohaterów *Wybrzeża Moskitów* próbujących zbudować nowy eden w karaibskiej dżungli. Z kolei Max Klein, protagonista *Bez lęku*, sam stanie się rzecznikiem Obcości, funkcjonując w zawieszeniu między światem żywych i światem zmarłych.

Trzy wspomniane dzieła korespondują ze sobą także na innych płaszczyznach. We wszystkich centralną strukturą jest rodzina poddawana swoistej dekonstrukcji (w *Wybrzeżu Moskitów* nawet destrukcji), ze szczególnie mocno zaakcentowaną figurą ojca (również tego „zastępczego”, jak w *Świadku*). Każde z dzieł zawiera też – mniej lub bardziej eksponowany – wątek krytyki współczesnej kultury amerykańskiej. I jest to ze wszechmiar znaczące: chociaż bowiem, o czym świadczą jego liczne sukcesy frekwencyjne, Weir doskonale czuje się w kinie definiowanym przez gatunkowe konwencje, to jednak jego spojrzenie nieustannie jest spojrzeniem Obcego, przybysza patrzącego na Amerykę z pewnego dystansu.

Oczyrna dziecka: *Świadek*

Łącząc w sobie akcję i moralność rodem z westernu z elementami policyjnego thrillera oraz melodramatu¹, *Świadek* porusza interesujący nas problem transgresji. Nie polega ona jednak tutaj na spotkaniu z niewyjaśnioną siłą przynależącą do sfery *sacrum*, jak miało to miejsce w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* czy *Ostatniej fali*. Nie jest także związana z tożsamością narodową (jak w *Gallipoli*) czy transnarodową (jak w *Roku niebezpiecznego życia*), choć i ona następuje dzięki spotkaniu reprezentantów nieprzystających do siebie światów.

Transgresja ta staje się udziałem trójki głównych bohaterów: małego amisza Samuela, jego matki Rachel oraz policjanta Johna Booka. Przemiana, która ich dotknie, rozpoczyna się na filadelfijskim dworcu kolejowym, gdzie niedawno owdowiała Rachel i jej syn oczekują na opóźniony pociąg do Baltimore, w którym mieszka siostra bohaterki. W trakcie wizyty w toalecie Samuel staje się świadkiem brutalnego morderstwa dokonanego na policjancie i sam cudem umyka przed oprawcami. Przybyły na miejsce zbrodni detektyw John Book próbuje uzyskać od chłopca zeznanie. Wreszcie Samuel rozpoznaje jednego z morderców w osobie innego policjanta, detektywa McFee. John informuje o tym swojego przełożonego, nie wiedząc, że i on jest skorumpowany. Postrzelony przez McFee protagonista ucieka wraz z Rachel i Samuelem do osady amiszów.

Akt transgresji zaprezentowanej w *Świadku* ma ambiwalentny charakter: z jednej strony prowadzi do tymczasowego zjednoczenia bohaterów, tworzących w kryzysowej sytuacji coś na kształt rodziny, z drugiej – piętnuje ich, zmieniając ich dotychczasowy sposób postrzegania rzeczywistości oraz skazując na życie poza porządkami, do których początkowo należeli. Transgresja ta ma ścisły związek z wkroczeniem bohatera do świata, którego reguły ustalone są przez święte prawa – w *Ostatniej fali* wynikały one z plemiennych wierzeń, w *Świadku* natomiast ich źródłem jest Biblia. Kierunek dokonywanej przemiany wiąże się z opozycją Wschodu i Zachodu. Jonathan Rayner interpretuje ten wątek w odniesieniu do klasycznego westernu: gatunek ten, jak stwierdza autor, portretował Wschód jako miejsce kojarzące się z wartościami usankcjonowanymi przez kulturę oraz nowe technologie, podczas gdy Zachód kojarzył się głównie z surowym, niebezpiecznym stylem życia². W filmie Weira amisze, wykorzystując siłę autorytetu w obrębie rodziny i społeczności

1 Zob. J. RAYNER: *The Films of Peter Weir*. London–New York 1998, s. 130; S. FORMICA: *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Chicago 2012, s. 128.

2 Zob. tamże, s. 132.

jako cywilizacyjny fundament, osiągają rajski aspekt westernowego mitu zakładającego, iż wola społeczeństwa jest w stanie przekształcić pustynię w ogród³. W klasycznym westernie nowemu edenowi zagrażali Indianie albo wyjęci spod prawa rewolwerowcy. Osada Lancaster w *Świadku* wydaje się idylliczną enklawą opartą na wspólnym trudzie oraz systemie kar i nagród, lecz w momencie zagrożenia przez przemoc (przybycie skorumpowanych policjantów) ujawnia swoje mroczniejsze strony, związane z niekwestionowanym autorytetem starszyny gotowej wykluczyć ze społeczności osobę łamiącą usankcjonowane przez tradycję zakazy⁴. Natomiast przestrzeń opierającą się na prawie broni jest w *Świadku* współczesna Filadelfia (stanowiąca, *nomen omen*, kolebkę amerykańskiej tożsamości narodowej!) zobrażowana jako siedlisko moralnej zgnilizny, dezintegracji oraz przemocy.

Charakterystyczna dla amiszów świadomość bycia integralną częścią własnego świata jest ukazana już na początku filmu. Kołyszące się na wietrze łany zboża ustanawiają naturalny rytm towarzyszący kolejnym ujęciom. Podobnie jak w swoich australijskich filmach, Weir mitologizuje krajobraz oraz społeczność go zamieszkującą⁵. Gdy po chwili dostrzegamy grupę amiszów wyłaniającą się z pól, wydaje się, iż – podobnie jak szumiąca pszenica – „wyrastają” oni z ziemi. Stajemy się świadkami symbolicznych narodzin podkreślających bliskość amiszów z Naturą. Ziemia w *Świadku* jest bowiem „źródłem duchowej płodności oraz naturalnej ciągłości”⁶.

Siła tej społeczności wynika także z jej konsolidacji. Wyraźnie pokazuje to scena pogrzebu Jacoba Lappa, męża Rachel, a później także sekwencja, w której obserwujemy wspólne budowanie przez mieszkańców osady stodoły. Jednak, jak podkreśla Rayner: „Negatywna strona tożsamości grupy jest widoczna w seksualnej segregacji”⁷. W trakcie stypy kobiety otaczają półkolem siedzącą Rachel, wzmacniając świadomość wspólnoty, lecz także akcentując fakt oddzielenia jej od mężczyzn oraz zapewniając obronę przed osobami z zewnątrz⁸. Daniel, pretendent do ręki młodej wdowy, niepewnie zatrzymuje się na skraju owego półkola, by złożyć Rachel kondolencje. Ten wyraźny płciowy podział w obrębie społeczności jest realizacją restrykcyjnego patriarchatu wzorowanego na Biblii. W dal-

3 Zob. tamże, s. 131.

4 Zob. tamże, s. 134.

5 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000, s. 113.

6 Tamże, s. 114.

7 J. RAYNER: *The Films...*, s. 134.

8 Zob. tamże.

szej części filmu Rachel dostrzeże w nim także ciemną stronę, związaną już nie z obroną, lecz z ograniczeniem jej osobistej wolności.



Fot. 8. Symboliczne
narodziny
społeczności –
amisze wyłaniający
się z łąków zbóż

Przekroczenie granicy zostaje zainicjowane przez kilkuletniego Samuela, który staje się pomostem łączącym sielskie Lancaster z pogrążającą się w upadku Filadelfią. W czasie podróży do miasta bohater nieustannie wygląda przez okno powozu swojego dziadka, Eliego Lappa. Okno staje się symboliczną ramą, podkreślającą otwartość chłopca na nowe widoki, doświadczenia oraz wydarzenia, które wkrótce staną się jego udziałem. Jednocześnie jednak ramy drzwi, okien i pojazdów, podobnie jak w *Ostatniej fali*, ilustrują ograniczenie „widoczności” narzucone przez społeczne i instytucjonalne zakazy⁹. Rzeczy, które chłopiec widzi w czasie podróży, często są dla niego zaskakujące i nowe. Pozbawionymi krytycyzmu oczami dziecka wraz z Samuelem oglądamy obraz Ameryki lat osiemnastych: podziwiamy zachwyt malca lecącym balonem, lecz także obserwujemy obojętne, bezgłowe sylwetki, które chłopiec mija na dworcu. Przyjęcie przez kamerę punktu widzenia małego amisza zostaje zainicjowane przez zbliżenie jego dłoni dotykającej szyby (w scenie tej jadący pociągiem Samuel obserwuje balon). Kilka scen później ta sama dłoń będzie kurczowo zaciśnięta na zamku jednej z kabin w dworcowej toalecie, w której chłopiec stanie się mimowolnym świadkiem morderstwa.

⁹ Zob. tamże.



Fot. 9. Mediator między sielskim Lancaster a upadającą Filadelfią – syn Rachel bezpowrotnie traci niewinność, stając się świadkiem morderstwa

Na filadelfijskim dworcu Samuel jest zafascynowany statua przedstawiającą anioła. Podziwiamy pomnik z punktu widzenia amisza, choć już w następnym ujęciu drobna sylwetka chłopca ukazywana jest znad lewego ramienia posągu. Kompozycja ta wskazuje na kruchość dziecka, jednocześnie sugerując, że Samuel znajduje się pod opiekuńczym ramieniem anioła stróża, tak jak znajdzie się pod ramieniem matki (a kilka scen później także Johna Booka) obejmującej go tuż po feralnym zajściu.

Samuel jest postacią o znamionach świętości. Tytuł filmu może przecież odnosić się nie tylko do faktu, iż syn Rachel był świadkiem morderstwa, lecz także do świadectwa kogoś, kto mówi o swoim oddaniu Bogu¹⁰. Wątek ten Weir akcentuje w scenie morderstwa. Jak przypomina Michael Bliss, ukrywając się w kabinie, „chłopiec staje z ramionami szeroko rozłożonymi, przyciskając się do ściany w ofiarniczej pozie”¹¹. Co jednak zostaje złożone w ofierze? Przede wszystkim niewinność dziecka. Kiedy McFee zaczyna sprawdzać kabiny, mały amisz uniemożliwia mu wykrycie swojej obecności najpierw poprzez zamknięcie drzwi, a następnie poprzez przeczołganie się do kabiny, którą skorumpowany policjant już sprawdził. Zatem Samuel po raz pierwszy sięga po oszustwo – zachowanie, które jest prawdopodobnie dla niego czymś nowym – w celu ratowania swojego życia¹².

¹⁰ Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 112.

¹¹ Tamże, s. 115.

¹² Zob. tamże.

Samuel został uwięziony między dwoma światami: Lancaster i Filadelfią, które reprezentują opozycje niewinności i doświadczenia, niewiedzy oraz wiedzy (w tym przypadku na temat zła). Kiedy Eli pyta go, czy mógłby kiedykolwiek kogoś zabić, chłopiec odpowiada, że zabiłby tylko złego człowieka. Eli jednak chce wiedzieć, w jaki sposób Samuel określi, kto jest zły: „Przecież nie możesz zajrzeć mu w duszę!”. Samuel natychmiast odpowiada: „Ale widzę, co robi taki człowiek. Widziałem to”. Słyszając to, Eli stwierdza, że jego wnuk stał się „jednym z nich” i przypomina chłopcu: „To, co bierzesz do ręki, bierzesz także do serca”. Samuel wziął do serca to, co widział: morderstwo, w którym nie uczestniczył, ale które stało się częścią jego doświadczenia.

Postać Samuela przywodzi na myśl przywoływany przez Junga archetyp dziecka zawierający w sobie widoczny paradoks: z jednej strony jest ono bezbronną istotą wydaną na pastwę wrogów, nieustannie zagrożoną zniszczeniem, z drugiej dysponuje siłami przekraczającymi ludzką miarę. Jest kimś niepokąznym, „tylko dzieckiem”, ale jednocześnie zawiera w sobie pierwiastek boski¹³. Według Władysława Kopalińskiego, dziecko symbolizuje związek z Naturą, czystość oraz stan przedgrzeszyny, a także może być „mistycznym dzieckiem pouczającym mędrców”¹⁴. Samuel jest częścią świata na swój sposób boskiego, głęboko uduchowionego, zharmonizowanego z cyklami Natury. W scenie rozmowy z dziadkiem staje się równoprawnym członkiem dysputy, zbijając argumenty Eliego (i pouczając w ten sposób mędrca). Okrutny rytuał przejścia jest brzemieniem, którego chłopiec nie jest w stanie zrzucić – kiedy w ostatniej sekwencji spogląda na odchodzącego Booka, jego spojrzenie pozbawione jest już ufności i niewinności. Krótkotrwały kontakt ze światem, z jakiego przybył jego „zastępczy ojciec”, sprawił, że chociaż Samuel nadal będzie egzystował w ramach „uświęconego” życia amiszów, to wewnętrznie będzie „skażony” przez transgresję.

Zanim na scenę wkroczy John Book, widzimy cień bohatera w oszklonych drzwiach dworca. Bliss zwraca uwagę na fakt, że podobny cień rzuca na okno garażu McFee, szukający Johna u jego siostry¹⁵. Eksponowanie odbicia podkreśla fakt, że Book i McFee pochodzą z tego samego świata rządzonego przez przemoc i korupcję. Jednak mimo swej pozornej szorstkości i zblazowania, John sportretowany jest jako dobry policjant i człowiek, który ma skrupuły. Widać to, gdy krytykuje swoją siostrę

13 Zob. C.G. JUNG: *Fenomen archetypu dziecka*. Przeł. M. GARBALIŃSKA. W: *Transgresje 5: Dzieci*. T. 2. Red. M. JANION, S. CHWIN. Gdańsk 1988, s. 258.

14 W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 80–81.

15 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 116.

za przyjmowanie kochanka w obecności dzieci („Oszczędź sobie kazań, świętoszku” – słyszy wówczas od Elaine). Moralność czyni z Booka symbol wyidealizowanej sprawiedliwości. Chociaż jednak jego nazwisko budzi skojarzenia z Pismem Świętym, Book jest (początkowo) reprezentantem świeckiego prawa, kontrastującego z wyższym prawem o biblijnym rodowodzie, z którym związani są amisze¹⁶.

Wkraczając do obcego sobie świata, policjant podejmuje rolę westerнового bohatera. Staje się obrońcą porządku, rodziny i społeczeństwa, chroniąc je przed banitami (w tym przypadku – skorumpowanymi kolegami), z którymi „dzieli wiedzę, umiejętności i styl życia”¹⁷. Jednocześnie stara się respektować prawa ziemi, którą zamieszkuje ochraniająca przez niego społeczność. Akceptując pacyfizm amisów, Book dobrowolnie oddaje broń Rachel. A przecież rewolwer jest zasadniczym atrybutem bohatera westernu! Według Roberta Warshowa: „Broń ma zaświadczyć, że żyje on w świecie gwałtu, a nawet, że »wierzy w przemoc«”¹⁸. W klasycznym westernie, tak jak w filmie policyjnym, broń jest zakodowana jako instrument służący egzekwowaniu sprawiedliwości, wydobywany w obronie rodziny i społeczności¹⁹. Jednakże w *Świadku* bohater zostaje ranny, więcej nawet: „zredukowany do statusu dziecka w autorytatywnym społeczeństwie oraz pozbawiony męskości poprzez oddanie broni »matce«”²⁰.

Do pierwszego spotkania Samuela i Johna dochodzi na dworcu kolejowym. Bliskość między nimi krystalizuje się podczas pobytu Samuela na posterunku. Kiedy na zdjęciu umieszczonym w gablocie chłopiec rozpoznaje McFee i uświadamia sobie, że to on jest sprawcą morderstwa, kamera przyjmuje jego punkt widzenia. Samuel patrzy wtedy na Booka, który siedzi przy biurku, rozmawiając przez telefon. Chłopiec po raz kolejny zerka na zdjęcie, a nie mając do kogo się zwrócić, nerwowo rozgląda się dookoła. Wreszcie, nie znajdując oparcia, ponownie kieruje spojrzenie na Johna. Gdy ten wreszcie dostrzega chłopca, wstaje i zaniepokojony podchodzi do małego amisza. Nieznacznie spowolniony ruch podkreśla napięcie oraz akcentuje fakt, że w ciągu kilkunastu sekund Samu-

¹⁶ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 141.

¹⁷ Tamże. Skorumpowani policjanci reprezentowaliby zatem topos westernowych postaci negatywnych, a John Book realizowałby ideę zawieszoną między nimi a społecznością outsidera, zgodnie z klasyfikacją, o jakiej pisze Łukasz Plesnar. Zob. Ł. PLESNAR: *Twarze westernu*. Kraków 2009, s. 55.

¹⁸ R. WARSHOW: *Kronika kina: Człowiek Zachodu*. Przeł. K.J. ZARĘBSKI. „Film na Świecie” 1979, nr 1-2, s. 187.

¹⁹ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 138.

²⁰ Tamże.

el i John uzyskują nieme porozumienie²¹. Book przyklęka przy chłopcu i zakrywa jego wyciągnięty palec swoją dłonią, a następnie, podobnie jak Rachel, obejmuje go ramieniem, osłaniając przed światem zewnętrznym. Protagonista nie tylko przyjmuje na siebie rolę ojca oraz obrońcy, ale także „wprowadza do świata Samuela świadomość istnienia obłudy”²².

Przebywając w Lancaster, Book wydaje się jeszcze bardziej związany z Samuelem poprzez dzielenie z nim (oraz kamerą) jego punktu widzenia. Bliskość postaci podkreśla także niedopasowany strój Booka, będący reminiscencją ubrania Samuela ze scen rozgrywających się na dworcu, oraz sekwencja, w której chłopiec objaśnia policjantowi zasady działania farmy. Ojcowski niepokój zdradza scena, w której Book udziela chłopcu delikatnej reprimendy z powodu nieodpowiedzialnej zabawy z bronią, natomiast zabawka, którą daje Samuelowi tuż przed swym odejściem, świadczy o jego uczuciu, stanowiąc zarazem kłamrę względem sceny, w której wyjeżdżającemu wraz z matką Samuelowi inną zabawkę – drewnianego konia – ofiarował Daniel. W rezultacie, gdy Book odchodzi z osady, nie tylko opuszcza Rachel, ale także po raz drugi pozbawia Samuela ojca²³.

Biblijne imiona postaci zapowiadają przejście od restrykcyjnego światopoglądu Starego Testamentu (Eli, Daniel, Samuel i Rachel) ku większej otwartości i tolerancji Nowego Testamentu (John)²⁴. Mimo to Book nie jest utożsamiany jedynie z opiekuńczym aniołem Samuela. Weir sygnalizuje, że, podobnie jak w przypadku chłopca, w postać tę wpisana jest chrystusowa symbolika. John zostaje przecież postrzelony w bok. Spoczywając na łożu boleści, przypomina postać Jezusa z obrazu Andrei Mantegni *Martwy Chrystus*. W tym czasie „zstępuje” także do własnego piekła, w którym walczy ze swoimi demonami („Zabiję cię!” – wykrzykuje, najprawdopodobniej pod adresem skorumpowanego przełożonego). W późniejszych scenach ujawnia swoje umiejętności cieśli – choć nie wykonuje tego kojarzącego się z Jezusem i św. Józefem zawodu, to najwyraźniej posiada obszerną wiedzę na temat obróbki drewna (naprawia domek dla ptaków, sporządza skomplikowaną zabawkę dla Samuela, z łatwością wykonuje ciesielskie prace podczas budowania stodoły).

Bliskość Samuela oraz Johna manifestuje się także na płaszczyźnie duchowej, mimo że pochodzą oni z diametralnie różnych środowisk. Według Eliadego: „Niezależnie od stopnia zdesakralizowania świata, do

²¹ Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 116.

²² Tamże.

²³ Zob. tamże, s. 121.

²⁴ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 141.

jakiego doszliśmy, człowiek, który opowiedział się za życiem świeckim, nie jest w stanie wyzwolić się bez reszty z postawy religijnej. Najbardziej nawet zdesakralizowana egzystencja zachowuje jeszcze ślady religijnej waloryzacji świata”²⁵. W czasie krótkiego pobytu w Lancaster Book przechodzi duchową przemianę, która dokonuje się za sprawą uczucia, jakim obdarza Rachel i jej syna. A przecież, według Emmanuela Levinasa, spotkanie z Innym jest dialogiem z samym Bogiem. Rachel i Samuel stają się dla Booka drogowskazem kierującym go tam, gdzie będzie musiał zareagować na spotkanie z Absolutem. Odpowiedzią Booka będzie wzięcie odpowiedzialności za wdowę i jej syna, ponieważ „Inny jest śladem Boga”²⁶.

Świadek jest filmem bardzo silnie akcentującym motyw inności. Kiedy John Book trafia do osady amiszów, zostaje zaklasyfikowany jako obcy – i to z rodzaju tych kłopotliwych, z którymi nie wiadomo, co począć, jest bowiem zbyt blisko, by dało się go zignorować, tak jak zwykle społeczność stara się ignorować zewnętrzny świat, a równocześnie jest zbyt odmienny, by uznać go za „swojego”. Przypomina to mechanizm, o którym pisze Zygmunt Bauman:

Obcy [...] nie chcą się wynieść (choć tutejsi mogą nadal żywić nadzieję, że się w końcu wyniosą), a przy tym uparcie wymykają się sieciom miejscowych przepisów [...]. Nie są gośćmi – owymi matowymi plamami na przezroczystej szacie codzienności, z jakimi można się pogodzić w nadziei, że da się je sprać bez śladu [...]. Nie noszą też mieczy [...]; nie są więc [...] jak ci niebudzący wątpliwości obcy, ot zwykli wrogowie [...]. Z drugiej jednak strony, nie przypominają wcale sąsiadów²⁷.

Wszystkie ze wspomnianych elementów pojawiają się w relacji Johna z amiszami. Ranny policjant nie zgadza się na przewiezienie go do szpitala („nie chce się wynieść”), obawiając się, że zostanie tam wytropiony przez skorumpowanych kolegów. Nie jest zwykłym gościem, a ślad jego obecności pozostanie w życiu Eliego, Samuela i Rachel na zawsze. Równocześnie dobrowolnie oddaje swą broń („nie nosi miecza”), co nie pozwala go uznać za wroga.

Sytuacja ta jest w swej istocie paradoksalna, zwykle przecież to amiszcy są stygmatyzowani jako Obcy; za sprawą swojego ubioru i stylu życia, z łatwością rozpoznawani są jako inni przez przedstawicieli zachodnie-

25 M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970, s. 55.

26 Cyt. za: E. PIESZAK: *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym. Gombrowicza, Schelera i Levinasa ścieżki spotkania w pobliżu wielkich dróg*. Poznań 2003, s. 167.

27 Z. BAUMAN: *Etyka ponowoczesna*. Warszawa 1996, s. 205.

go społeczeństwa, w którego ramach tworzą enklawę. Relacja między amisami i ich otoczeniem jest o tyle zgodna, o ile ci pierwsi zgadzają się zająć wyznaczone im miejsce. W *Świadku* pojawiają się sceny dobitnie o tym informujące: w jednej z nich Rachel tłumaczy zdziwionemu Johnowi, że turyści krążący po prowincji bywają tak zaciekawieni życiem amisów, że wchodzi na podwórka ich domów. „To bardzo niegrzeczne” – stwierdza młoda wdowa. W innej sekwencji, rozgrywającej się w pobliskim miasteczku, kiedy Book staje w obronie szykanowanych amisów i wdaje się w bójkę, jeden z miejscowych zwraca się do Eliego: „Panie Lapp, takie rzeczy odstraszały turystów”. Amisze są więc traktowani jak rodzaj lokalnej atrakcji. W takiej właśnie formie ich odrębność została zasymilowana, oswojona, a oni zgodzili się na to, płacąc za spokój cenę w postaci bycia obfotografowanymi i wytykanymi palcami przez przybyszów²⁸. Wtargnięcie Johna do ich świata zaburza ten układ. Dla bohatera amisze nie są bowiem turystyczną ciekawostką. Nie przybywa do nich po to, by zrobić zdjęcia. Wkracza w ich życie, w instynktowny sposób otwierając się na ich inność. Teraz to amisze zostają postawieni w sytuacji, w której muszą wypracować jakąś postawę wobec jego obcości. Najłatwiej, rzecz jasna, przychodzi to Samuelowi i Rachel.

Kiedy Rachel czuwa przy majaczącym Johnie, w pokoju pali się jedynie lampa oliwna usytuowana za jej plecami. Z punktu widzenia Booka jej sylwetka otoczona jest świetlistą aurą; dodatkowo lampa rzuca złotą poświatę na ścianę, wytwarzając wokół głowy Rachel aureolę informującą o jej błogosławionej naturze²⁹. W tej scenie Rachel czule trzyma dłoń Booka, przyjmując tym samym rolę opiekuńczego anioła wspierającego ranną ofiarę. Implikowane porównania z mistycznymi figurami w scenie rekonwalescencji oraz w epizodzie na dworcu ustalają więź między Bookiem, Rachel i Samuelem, łączącą ich na podobieństwo Świętej Rodziny³⁰.

Gdy Book zabiera ją i Samuela do restauracji typu fast food, Rachel akceptuje nieznane jej jedzenie z taką samą prostolinijnością, z jaką wygłasza opinie zasłyszane od siostry Johna, Elaine. Naiwność bohaterki, sygnalizowana już w scenie podróży pociągiem, gdy wraz z Samuelem odkrywają cudowność otoczenia, jak również jej opanowanie w czasie

28 Na wątek ten zwraca również uwagę John P. McGowan, podkreślając, że w filmie Weira uchwycony został mechanizm wcielania w główny obieg kultury tego, co odmienne. Reprezentujący ową odmiennność amisze, zdaniem autora, są ukazani jako „obiekt przemysłu turystycznego”, a „ich inność zaznacza się tylko w okolicznościach komercyjnych”. J.P. McGOWAN: *Spojrzenie na (alter)nację: „Świadek” Petera Weira*. Przeł. J. TWORKIEWICZ, „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 52.

29 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 117.

30 Zob. tamże.

przesłuchania, zostają skonfrontowane z zakłopotaniem Booka spowodowanym jej spontaniczną modlitwą przed posiłkiem³¹. Jednak Rachel różni się od pozostałych kobiet zamieszkujących osadę amiszów. Kiedy Book zostaje ranny, bohaterka otwarcie przeciwstawia się społeczności domagającej się usunięcia „Anglika”. Rachel nie boi się podjąć ryzyka związanego z przekroczeniem granicy ustanowionej przez wieloletnią tradycję. Tańcząc z Bookiem w opuszczonej szopie przy akompaniamencie samochodowego radia i świateł reflektorów, wkracza do abstrakcyjnej, podobnej do snu sfery, w której zjednoczenie dwóch światów, choć na krótko, może się udać (akcentują to słowa piosenki: „What a wonderful world this could be”)³². Wspólny taniec bohaterów na moment znosi niewidzialną międzykulturową barierę, stanowiąc zarazem zwiastun intymnego, fizycznego kontaktu. Moment bliskości przerywa pojawienie się Eliego zaniepokojonego „zepsuciem” Rachel i informującego ją o potencjalnych konsekwencjach jej złego prowadzenia się: gdyby Rachel została napiętnowana przez biskupa, Eli nie mógłby brać do ręki niczego, czego wcześniej dotknęła, ani nawet modlić się w jej obecności.

Świadek odnosi się do dwóch rodzajów widzenia: dosłownego (związanego ze sferą świecką) oraz symbolicznego (odnoszącego się do sfery religijnej)³³. Pierwsze z nich wskazuje na rzeczy postrzegane wzrokiem; w kategorię tę wpisuje się obserwowanie morderstwa przez Samuela, wymiana spojrzeń między Rachel i Johnem czy ukradkowe spojrzenia rzucane Bookowi przez zazdrosnego Daniela. Drugi typ, odnoszący się do sfery ducha, jest „wewnętrzny” widzeniem pozwalającym wkroczyć do duchowej i etycznej wrażliwości, charakteryzującej czyny amiszów oraz Johna Booka³⁴. Próba przekroczenia granicy zarysowuje się w scenie kąpieli Rachel. Book stoi wtedy w przedsionku, obserwując krzątanie kobiety przez ramę okna. Kompozycja ta sugeruje dystans wynikający z przekonań, przynależności kulturowej oraz prawideł kultu³⁵. Kiedy Rachel odsłania swoje ciało, twarz Booka pojawia się w lustrze. Weir przywołuje tym sposobem kadr *Pikniku pod Wiszącą Skałą*, w którym odbijające się w zwierciadle oblicze Mirandy ustanawiało ją jako ikonę, swoiste centrum pożądania. Bezpieczna granica podglądacza zostaje zniesiona; zresztą Book chce być widziany. Spojrzenie Johna (a tym samym widza) napotyka opór, gdyż zostaje odwzajemnione przez Rachel. W ten spo-

³¹ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 136–137.

³² Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 119.

³³ Zob. tamże, s. 114.

³⁴ Zob. tamże.

³⁵ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 142.

sób oboje stają się dla siebie nawzajem obiektami pożądania³⁶. Znaczący jest fakt, że to Book jako pierwszy przełamuje grę spojrzeń, a następnie odwraca się od Rachel i wraca do pokoju. Tym samym nie spełnia odbiorczych oczekiwań ustanowionych przez wymogi gatunkowe.

Odwzajemnienie przez Rachel spojrzenia Johna świadczy o wolności jej wyboru, natomiast erotyczny podtekst jej gestu oraz świadomość własnej seksualności można odebrać jako wyzwanie rzucone przez bohaterkę patriarchalnemu społeczeństwu, a przez twórcę filmu – kinu komercyjnemu. Book dostrzegł w lustrze prawdopodobnie więcej niż oczekiwał; teraz jest zmuszony przedefiniować swoją rolę, godząc oczekiwania, którym musi sprostać jako romantyczny amant, asymilujący się outsider oraz jako bohater kina gatunków ochraniający społeczność. John dokonał samooceny, a oceniwszy się źle, wycofuje się ze sceny. Swoim odwrotem pozbawia widzów voyeurystycznego dreszczu, zarazem odbierając Rachel obiekt jej erotycznego spojrzenia. Rayner stwierdza, iż podjęta przez bohaterkę próba przekroczenia granicy, polegająca na zrównaniu swojego pragnienia z pożądaniem Booka, zostaje powstrzymana przez jego niezdecydowanie, stanowiąc tym samym dowód „feminizacji bohatera”³⁷. Zestawiony z kilkoma rodzajami transgresji Book przyjmuje postawę bierną. Wycofuje się, gdyż nie jest w stanie rozwiązać problemu obustronnego zafascynowania łączącego go z matką Samuela. Jeśli Rachel wyjdzie za mąż za Daniela, usatysfakcjonuje społeczność; odchodząc z Bookiem, zrealizuje natomiast schemat romantycznej opowieści („Gdybyśmy kochali się zeszłej nocy, musiałbym zostać tutaj lub ty musiałabyś odejść ze mną” – mówi jej bohater następnego dnia). Każde z protagonistów pamięta, że świat, z którego przyszedł John, wkrótce się o niego upomni.

Przynależność Booka do świata policji akcentuje jego przełożony, Schaeffer. Podstępnie przepytując przyjaciela Johna, sierżanta Cartera, porównuje on policję do amiszów, przywołując fałszywe podobieństwo w celu obrony swoich argumentów: „Mamy kult [...]. Mamy także zasady. John złamał je, a teraz ty je łamiesz”. Schaeffer ignoruje fakt, że istnieje o wiele ważniejszy zestaw „reguł”, sfera wyższego prawa. Nie uzyskawszy informacji od Elaine na temat miejsca pobytu jej brata, antagonistą zamyka się w samochodzie, podobnie jak rodzina Lappów w swoim powozie. Wizualne analogie między policją oraz społecznością amiszów pokazują, że oba te środowiska funkcjonują jako systemy hierarchiczne, wymagające posłuszeństwa od osób podporządkowanych (kobiet, dzieci, a tak-

³⁶ Zob. tamże.

³⁷ Zob. tamże, s. 144.

że mężczyzn zredukowanych do statusu dziecka)³⁸. W ten sposób relacja między Elim i Samuelem ma odbicie w stosunkach Booka z Schaefferem. Jako przywódcy mikrospołeczności Eli i Schaeffer stają się mentorami swoich podopiecznych. Dotychczasowe podporządkowanie się naukom dziadka czyniło Samuela nieświadomym istnienia realnego zła; Book natomiast, całkowicie ufając Schaefferowi, nie dostrzegał stopnia korupcji swojego otoczenia. Dokonywana transgresja pociąga za sobą dwojakie konsekwencje: usunięcie z grona społeczności w przypadku amiszów oraz wyrok śmierci w Filadelfii, wykonywany w haniebnym sposób.

Pomimo licznych prób (zmiana ubioru, zaangażowanie przy budowie stodoły) Book jest ciągle postrzegany jako obcy. Kiedy w mieście grupa chuliganów zaczepia Daniela, John rozładowuje swoje i widzów napięcie, doprowadzając do wybuchu moralnie satysfakcjonującej przemocy³⁹. Incydent jest także zaproszeniem wysłanym Schaefferowi, który przybędzie po swojego protegowanego. Słusznie zauważa Robert Warshow: „Prawdziwa »cywilizacja« westernowa ucieleśnia się zawsze w jednostce; dobro czy zło jest w większym stopniu sprawą postaw ludzkich niż społecznej konsekwencji, a konflikt dobra i zła sprowadza się do pojedynku między dwoma mężczyznami”⁴⁰.

Kiedy Schaeffer, McFee i drugi z zabójców, Fergie, przybywają na farmę, widzimy ich samochód, który pojawia się i znika, pokonując wznieślenia, co stanowi złowieszczą reminiscencję wyłaniania się amiszów z łąnów zboża na początku filmu⁴¹. Policjanci wysiadają z auta, zabierają strzelby i ustawiają się w szeregu. Scena ich wkraczania na farmę Lappa wywołuje skojarzenie z *Dziką bandą* (1969) Sama Peckinpaha. Co istotne, mężczyźni są zwrócenii tyłem do kamery, inaczej niż amisze, którzy wyłaniali się z łąnów zboża, ukazując swoje twarze. Book stawia czoła opracom, jednak prawdziwe zwycięstwo staje się możliwe dzięki zaangażowaniu całej społeczności. John nie jest szeryfem Kane’em z filmu Freda Zinnemanna *W samo południe* (1952); mimo że rozprawia się z napastnikami, oddaje broń, gdy życie Rachel zostaje zagrożone. Jednak pojawienie się amiszów, przywołanych donośnym odgłosem dzwona, sprawi, iż Schaeffer nie wytrzyma presji i pozwoli się rozbroić. Darując przełożonemu życie, John potwierdza fakt dokonanej przez siebie transgresji: okazuje wszak posłuszeństwo wyższemu prawu, pragnienie pokoju oraz miłosierdzie charakterystyczne dla amiszów.

³⁸ Zob. tamże, s. 137.

³⁹ Zob. tamże, s. 145.

⁴⁰ R. WARSHOW: *Kronika kina...*, s. 177.

⁴¹ Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 122.

Według Georges-Alberta Astre: „Każdy bohater westernowy odwołuje się do idealnego bohatera obdarzonego najwspanialszymi zaletami, w których istnieje doskonała harmonia między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne; między człowiekiem i otaczającym go światem”⁴². *Świadek* jest westernowym dramatem społeczności bronionej przez samotnego, wyobcowanego bohatera, prowokującym debatę na temat natury moralnie uzasadnionej przemocy występującej w westernie, z którego zapożycza ikonografię⁴³. Kwestie gatunkowe wydają się kluczowe dla zrozumienia miejsca, jakie w twórczości Weira zajmuje *Świadek*. Serena Formica, uznając ten film za drugie – obok *Roku niebezpiecznego życia* – najważniejsze w kształtowaniu międzynarodowej kariery dzieło reżysera, nazywa je „nietypowym hollywoodzkim filmem”⁴⁴. Autorka zwraca uwagę na wspomnianą już tutaj multigatunkowość *Świadka*, najistotniejsze są jednak, jej zdaniem, dwa inne aspekty: niestandardowe zakończenie (rozstanie bohaterów, mimo łączącego ich uczucia) oraz relacja filmu do australijskiego etapu twórczości reżysera. Formica uważa bowiem, że – mimo iż został zrealizowany w Hollywood⁴⁵ – *Świadek* zawiera pewne cechy charakterystyczne dla wcześniejszych dokonań Weira, zwłaszcza jeśli chodzi o stronę wizualną, naznaczoną liryzmem typowym dla *Pikniku pod Wiszącą Skałą* oraz zawierającą czytelne malarskie inspiracje⁴⁶. Wszystko to, zdaniem badaczki, stanowi argument za uznaniem twórcy *Świadka* za prawdziwie transnarodowego reżysera, który potrafił „nie tylko z powodzeniem pracować w dwóch różnych produkcyjnych kontekstach, lecz także zrealizował w nich filmy estetycznie sobie bliskie”⁴⁷.

Zakończenie filmu przynosi triumf społecznego porządku. Rachel stoi w drzwiach, w ramie delikatnego światła. Przez cały czas uśmiecha się do Johna, akceptując konieczność rozstania, częściowo zwrócona w stronę domu. Book powtarza jej ruch, kierując się w stronę drogi. Odwracając się do Rachel plecami, usłyszy jeszcze od Eliego: „Uważaj na tych Anglików”. Zdanie to jasno wskazuje, że Book przestał być częścią świata, któ-

42 G.-A. ASTRE: *Czy istnieje „myśl nieoswojona” westernu?* [Br. tłumacza]. „Film na Świecie” 1978, nr 10, s. 85–86.

43 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 138.

44 Zob. S. FORMICA: *Peter Weir...*, s. 128.

45 Bazując na wywiadach z reżyserem, Formica zwraca uwagę na to, że Weir był świadomy tego, iż współpraca z Hollywood spowoduje zmiany w stylu jego pracy, nie był jednak tym zmianom niechętny; wręcz przeciwnie: uważał je za pożądany krok w rozwoju własnej kariery. Zob. tamże, s. 121.

46 Do zobrazowania scen z codziennego życia amiszów w *Świadku* Weir wykorzystał inspiracje płynące z malarstwa flamandzkiego. Zob. tamże, s. 128–129.

47 Tamże, s. 129.

ry pozostawił za sobą, przybywając na farmę. Spotkanie Johna i Rachel odmieniło ich na zawsze, gdyż odtąd nie będą już w stanie być integralnymi częściami własnych kultur: „Zjednoczeni duchowo, lecz cielesnie rozdzieleni, wracają do swoich światów, w których od tego momentu są kimś zupełnie obcym”⁴⁸.

Ostatni człowiek i amerykański Adam: *Wybrzeże Moskitów*

Wybrzeże Moskitów to kolejne dzieło zrealizowane przez Petera Weira w ramach hollywoodzkiego systemu. Podobnie jak *Świadek*, film ten skupia się na problemie utraty niewinności, która następuje za sprawą przekroczenia granicy „oswojonego” świata i eksploracji *terra incognita* – przestrzeni jakościowo innej, nieznaney oraz groźnej. Również i tutaj na pierwszy plan wysuwa się bohater dziecięcy – narratorem jest bowiem Charlie, kilkunastoletni syn Alliego Foxa. Jednak, w odróżnieniu od *Świadka* przedstawiającego proces zakładania rodziny mającej wręcz sakralny charakter, będącej azylem dla dokonywanej transgresji, *Wybrzeże Moskitów* opisuje destrukcyjny aspekt przekroczenia granicy, stanowiącej podróż do jądra ciemności.

Film powstał na kanwie powieści Paula Theroux, opowiadającej historię wolnomyśliciela i ekscentrycznego wynalazcy Alliego Foxa, którego narastająca frustracja, spowodowana coraz większym konsumeryzmem amerykańskiej kultury, zmusza do ucieczki w niezbadane tereny karaibskiej dżungli. Jego głównym celem staje się stworzenie czegoś na kształt nowego edenu. Motywacja Alliego jest szczerą, lecz bohater szybko przemienia się w pogrążonego w obsesji megalomana. Początkowo on i jego bliscy traktują wyprawę jak przygodę na miarę *Szwajcarskich Robinsonów* (1975) Harry’ego Harrisa, lecz szalone projekty protagonisty prowadzą do rozbicia rodzinnej jedności.

Podobnie jak w *Świadku*, już w pierwszych scenach *Wybrzeża Moskitów* pojawia się wyraźna opozycja związana z przestrzenią. Allie oświadcza, że emigranci z Hondurasu, pracujący u hodowcy szparagów, pana Polskiego, sprzedali „dżunglę, swój dom” za bardziej „morderczą i cuchnącą dżunglę” współczesnej Ameryki⁴⁹. Allie krytykuje wszechogarniający konsumpcjonizm: „Jemy, kiedy nie jesteśmy głodni; pijemy, kiedy nie jesteśmy spragnieni; kupujemy nie to, co nam potrzebne, wyrzucamy wszystko, co jest przydatne. Nie sprzedawaj człowiekowi tego, czego potrzebuje, lecz

⁴⁸ Tamże, s. 123.

⁴⁹ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 132.

to, czego nie potrzebuje. To już nie brak logiki – to zło⁵⁰. W odpowiedzi na degenerację kultury Zachodu Allie, jak ojciec założyciel, zabiera swoją rodzinę na „nowe pogranicze”, gdzie rozpoczyna kreację rajskiego ogrodu. Zakup karaibskiej osady Jeronimo prowadzi jednak do stworzenia piekła na ziemi, co – zdaniem Jonathana Raynera – jest wynikiem łączenia „starego, kolonialnego etosu pracy oraz współczesnej technologii”⁵¹.



Fot. 10. Budując nowy eden: Allie Fox i jego rodzina w karaibskiej dżungli

Allie jest mężczyzną błyskotliwym, lecz aroganckim. Sam nazywa siebie „ostatnim człowiekiem”. Według Weira, jego historia jest „amerykańską tragedią”, czerpiącą motywy z klasyki, w szczególności z Szekspira. Fox przypomina bowiem Makbeta – potężnego, darzonego szacunkiem wojownika, którego przebudzona ambicja doprowadza do tragicznego końca⁵². Tragizm wydarzeń ukazanych w filmie wydaje się tym silniejszy, że Foxowie są bardzo zżyłą rodziną. Ilustruje to zwłaszcza uwielbienie, jakim Charlie darzy swego ojca. Podczas podróży do pobliskiego miasteczka narracja prowadzona przez chłopca pozwala nam wejrzeć w jego ocenę autorytetu ojca: „Dorastałem w przekonaniu, że świat nale-

50 P. THEROUX: *Wybrzeże Moskitów*. Przeł. M. ZBOROWSKA. Kraków 1991, s. 98–99.

51 J. RAYNER: *The Films...*, s. 132–133.

52 Zob. D. DIEHL: *The Iceman Cometh*. <http://www.peterweircave.com/articles/articlee.html> (dostęp: 11.02.2016).

żał do niego, a wszystko, co powiedział, było prawdą". Także sceny wspólnych posiłków czy śpiewu w samochodzie zdają się potwierdzać wzajemną bliskość bohaterów. Co szczególne, pierwsze święto, jakie celebrują w „nowym świecie”, to Święto Dziękczynienia. Według Raynera, w scenie tej rodzina Foxów przypomina ojców założycieli, odpierających siły ciemności utożsamiane z ludnością etniczną, zanim nowa osada zostanie pobłogosławiona⁵³. W tym przypadku jednak o żadnym błogosławieństwie nie może być mowy, ponieważ główny bohater jest zagorzałym przeciwnikiem religii oraz jej przedstawicieli. Mieszkańcy Jeronimo nazywają go „Ojcem” (*Fadder*). Jeden z pracowników mówi nawet do Charliego: „Twój ojciec jest wielkim człowiekiem. On mój ojciec też. My wszyscy jego dzieci”. „Ojcostwo” protagonisty implikuje jednak bluźniercze pragnienie boskiej władzy. W rozmowie z poznanym na statku pastorem Spellgoodem protagonista powie: „Pańskie królestwo nie jest z tego świata, wielebny. Moje jest”. Rozmowę tę Allie zakończy stwierdzeniem: „Człowiek jest bogiem”, potwierdzając tym samym dokonywaną przez siebie transgresję.

Przy budowie Jeronimo Foxowie oraz mieszkańcy osady sportretowani są jako doskonale zgrana drużyna – fakt ten podkreśla nawet ich ubiór: niemal każdy z pracowników nosi jakiś element (koszulę, chustkę, sukienkę) uszyty przez żonę Alliego z żółtego materiału⁵⁴. Wszyscy pokładają w protagoniście głęboką ufność, oddając się pod władzę jego patriarchalnego autorytetu. Allie nakazuje członkom swojej rodziny porzucić dotychczasowe życie („Żegnaj, Ameryko! Miłego dnia!” – zawołała z pokładu statku), by w tropikalnych ostępach pomogli mu zrealizować jego *idée fixe*. Przecież, jak przypomina Eliade: „Osiedlenie się gdziekolwiek, zbudowanie miasta czy choćby tylko domu jest ważką decyzją, gdyż angażuje całą egzystencję człowieka; w ostatecznym rozrachunku chodzi o stworzenie swego własnego świata i przyjęcie odpowiedzialności za utrzymanie go i odnowienie. Nie jest łatwo opuścić swój świat. Siedzioba mieszkalna to nie przedmiot, »machina do mieszkania« – siedziba to świat, który człowiek wznosi sobie, naśladując wzorcowy akt stworzenia dokonany przez bogów – kosmogonię. Wszelka budowa i wszelkie zainaugurowanie nowej siedziby jest poniekąd równoznaczne z nowym początkiem; z nowym życiem”⁵⁵.

W przypadku Foxów wspólne szczęście nie trwa długo. Rodzina rozpada się wraz z postępującym u Alliego zawężeniem horyzontów. Jego

53 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 150.

54 Zob. tamże, s. 153.

55 M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia...*, s. 81–82.

poznawcze ograniczenia zostały już zasygnalizowane w klaustrofobicznych ujęciach, w których razem z synem siedział w samochodzie⁵⁶. Ich podróż na tle wiejskiego pejzażu przechodzącego płynnie w krajobraz miejski wydaje się analogiczna do podróży Lappów w *Świadku*. W poprzednim filmie Weira na skrzyżowaniu miejskich dróg wiedzieliśmy powóz, otoczony znakami drogowymi i atakowany kakofonią ruchu ulicznego. Stary pick-up Alliego mknie natomiast zatłoczoną ulicą, mijając krzykliwe neony. O ile jednak w *Świadku* nowoczesność jest wroga amiszom, o tyle w *Wybrzeżu Moskitów* wektor krytyki wydaje się inaczej skierowany. Wszak Fox jest outsiderem, którego gniew i agresja skupiają się na społeczeństwie pogrążonym w letargu⁵⁷. Kluczowe wydaje się tu jedno z jego stwierdzeń dotyczących Ameryki: „Nikt nie kocha tego kraju bardziej niż ja. Dlatego odchodzę”.

W głąb tropikalnej dżungli Allie zabiera nie tylko swoje niepohamowane pragnienie tworzenia, lecz właśnie tę szczególną, paradoksalną miłość do Ameryki, która w jakiś sposób go rozczarowała. Można, rzecz jasna, zastanawiać się nad tym, co naprawdę wpłynęło na decyzję bohatera. Czy była to megalomańska potrzeba bycia dostrzeżonym jako geniusz (tuż przed wyjazdem Allie został spostponowany przez swojego pracodawcę, pana Polskiego, który nie zachwycił się jego nowym wynalazkiem)? Czy może raczej pragnienie ucieczki od pragmatyzmu amerykańskiej codzienności, od presji wykonywania „jakiejs” pracy, zapewniania dzieciom „właściwej” edukacji (już w dżungli powie żonie, że to właśnie tam czwórka ich dzieci zdobędzie naprawdę potrzebną do przetrwania wiedzę)? Choć Allie jest postacią niejednoznaczną, to z pewnością bliska pozostaje mu idea amerykańskiego snu. Bohater nie nazywa jej po imieniu, bezpośrednio się do niej nie odnosi, ale przecież uparcie dąży do jej realizacji. Czym bowiem jest pragnienie zbudowania swego domu od podstaw, w nowym, nieskażonym moralną zgnilizną miejscu, jeżeli nie jednym z wariantów *American dream*?

Wydaje się, że – paradoksalnie – Allie doszedł do wniosku, że Ameryka nie jest miejscem, w którym dałoby się taki sen zrealizować. Dlaczego? Być może dlatego, że Ameryka nie jest już, zdaniem bohatera, „prawdziwą” Ameryką. Rozmienianie na drobne jej ideałów Allie dostrzega zarówno w niepokojących go elementach transnarodowej gospodarki (w miejscowym sklepie odmawia zakupu materiału wyprodukowanego w Japonii), jak i w trywializacji jej kultury (kamieniem obrazy wydaje się oprawiona w dzinsowy materiał Biblia, którą próbuje mu podarować

⁵⁶ Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 135.

⁵⁷ Zob. tamże.

pastor Spellgood). Już w Jeronimo Allie będzie mówił o sobie i swojej rodzinie, że są pionierami niosącymi „dzikusom” cywilizację, najwyraźniej zatem bohater próbuje zrealizować nie po prostu „jakiś” amerykański sen, lecz ten podstawowy, wyrażający się w założycielskim dla Ameryki micie adamicznym:

Kim jest amerykański Adam? Oto człowiek, który zdecydował się porzucić Stary Świat, jego kulturę, tradycję, i nie obciążony dziedzictwem grzechu pierworodnego rozpocząć życie w nowym Edenie. Czysty, nieskalany złem, niewinny, wolny od uprzedzeń i pewny siebie, patrzący z optymizmem w przyszłość. [...] Wędrowni amerykańskiego Adama wyraża ciągle to samo – przyczyną jej jest niezgoda na zastany system społeczny, celem – próba znalezienia drogi do prawdy, szczęścia, wolności poza systemem⁵⁸.

Być może film Weira okazał się komercyjnym fiaskiem, dlatego że bezpośrednio uderzył w źródłowe mity Ameryki, a na dodatek zrobił to w formie w zasadzie niezawołowanej. Realizując swój amerykański sen, Allie ponosi klęskę na każdym polu: zbudowane przez niego Jeronimo płonie, postawiona w jego centrum machina do produkcji lodu eksploduje, a jego własni synowie marzą o tym, by go zamordować. Czy bohater przegrywa dlatego, że sama idea amerykańskiego snu zawiera w sobie pierwiastek zła, który prędzej czy później musi zaowocować klęską? Czy *American dream*, nawet w swych rzekomo najbardziej prosperujących wariantach, nie jest podszyty pychą i narcyzmem? Czy może raczej problem stanowi to, że Allie próbuje zrealizować swoje marzenie na przekór pragnieniom swych najbliższych, których po prostu przestaje słuchać, mimo iż oczywiste jest, że coraz gorzej znośzą oni trudy życia w dżungli?

Idąc dalej tym tropem, można by się zastanawiać, czy w *Wybrzeżu Moskitów* klęskę ponosi tylko Allie, czy też upada cała Ameryka uosobiona w tym kochającym swój kraj bohaterze? Druga hipoteza wydaje się niebezzasadna, w końcu Allie realizuje nie tylko mit amerykańskiego snu, lecz także wzorzec self-made-mana, kogoś, kto wszystko osiąga własnym wysiłkiem (na początku filmu Charlie mówi o nim, iż opuścił Harvard, aby czegoś naprawdę się nauczyć), a także westernowego outsidera, który – ponad życie w bezpiecznym społeczeństwie – ceni sztukę przetrwania na terytorium pogranicza, gdzie kultura ściera się z groźną

58 T. WARCHOŁ: *Filmowe losy amerykańskiego Adama*. W: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Red. M. HENDRYKOWSKI. Poznań 1982, s. 57–58.

naturą. Wszystkie te znaczenia zdają się opalizować w aktorskiej kreacji Harrisona Forda, znanego przecież ze swoich ról outsiderów (takich jak Han Solo z cyklu *Gwiezdne wojny*) i obieżyświatów (pokroju Indiany Jonesa), a na dodatek kojarzonego jako „prawy Amerykanin” za sprawą wcześniejszej głównej roli w *Świadku Weira*.

Fakt, że reżyser *Wybrzeża Moskitów* nie jest Amerykaninem, zdaje się budować tutaj dodatkową płaszczyznę ewentualnej polemiki z amerykańskim snem: jako przybysz z zewnątrz, Peter Weir, przynajmniej teoretycznie, wydawał się predysponowany do mówienia o Ameryce z perspektywy obiektywnego obserwatora. Jednocześnie, nie można zapominać, że Allie jest człowiekiem emocjonalnie niestabilnym, kimś w rodzaju szalonego geniusza. Kiedy sprawy przybierają niekorzystny dla niego obrót, wmawia swoim dzieciom, że Ameryka została zniszczona w ataku nuklearnym, próbując w ten sposób stłumić ich niechęć do dalszego przebywania w dżungli. Choć wydaje się realizować niektóre cechy „amerykańskiego Adama” (zwłaszcza pewność siebie, optymizm i niezgodę na obowiązujący system), to jednak trudno uznać go za pozbawionego uprzedzeń (na Wybrzeże Moskitów przybywa z precyzyjnie określonymi wyobrażeniami na temat „dzikusów” i cywilizowanych ludzi), a jego pragnienie osiągnięcia szczęścia w nowym miejscu podszyte jest pychą. W końcu bezpośrednią przyczyną tragedii, jaka rozegra się w Jeronimo, będzie karkołomna podróż mająca na celu pokazanie łodu członkom zamieszkującego dżunglę indiańskiego plemienia – wędrówka, w której trakcie nie tylko nie zostanie zaspokojone pragnienie Alliego, by być uznanym za cudotwórcę, lecz także bohaterowie staną się obiektem uwagi trzech białych bandytów przebywających w siedzibie plemienia.

Biorąc wszystko to pod uwagę, równie dobrze można odebrać film Weira nie jako krytykę, lecz jako aprobatę amerykańskich mitów (rodziny, samorealizacji, wolności i indywidualizmu). Niejednoznaczność postaci Alliego nie pozwala określić, czy to on został „zdradzony przez Amerykę”, czy wręcz przeciwnie: to on ją zdradził, pozwalając, by zło zagnieździło się w jego utopijnym projekcie. Ostatecznie może się okazać, że Allie tylko uzurpował sobie prawo do bycia „amerykańskim Adamem”; być może rola ta nie była przeznaczona jemu, lecz najstarszemu z jego synów, a zarazem narratorowi opowieści, Charliemu.

Allie to osobowość niezwykle złożona – jednocześnie potwór i błazen, głupiec i geniusz. To człowiek pochłonięty przez własną ambicję, którą za wszelką cenę chce ustanowić obowiązującym prawem. Z pewnością dałoby się go włączyć w poczet pasjonatów i odmieńców znanych z filmów Wernera Herzoga. Wykazuje na przykład wiele cech wspólnych z Lope de Aguirre (*Aguirre, gniew boży*, 1972). Podobnie jak ten XVI-wieczny hiszpański konkwistador, który w amazońskiej dżungli postanowił

szukać własnej drogi do Eldorado, nie uznaje niczego, co mogłoby zakłócić realizację jego *idée fixe*. Jest niewolnikiem własnych ambicji i szaleńczych planów oraz, podobnie jak Aguirre, nie dostrzega sprzeczności w chęci wprowadzenia nowego porządku za pomocą okrutnych środków stworzonych przez cywilizację, od której chciałby uciec⁵⁹. Tak samo jak Aguirre, Allie doświadcza niemocy swego wizjonerstwa, a jego klęska jest porażką na wielką skalę, w wielkim stylu⁶⁰. Co ciekawe, obaj bohaterowie giną na tratwach płynących w dół rzeki, tyle że Allie, w odróżnieniu od osamotnionego konkwistadora, w ostatnich chwilach jest otoczony rodziną. Jednocześnie Fox to pasjonat na miarę Fitzcarralda (*Fitzcarraldo*, 1982), próbującego zrealizować swój sen o otwarciu opery w sercu dżungli. Zresztą Fitzcarraldo, podobnie jak Allie, zajmuje się produkcją lodu, a jego wybujałą fantazję nieustannie podsycają szerokie horyzonty Nowego Świata⁶¹. Trójkę tych wielkich ekscentryków i wizjonerów łączy także motyw drogi, będącej „projekcją wewnętrznego niepokoju”, potrzebą poznania, a przez to symbolem duchowego doskonalenia oraz pokonywania związanych z tym trudności i przeszkód, zawierającej w sobie jednakże niebezpieczeństwo zbłądzenia oraz ryzyko unicestwienia⁶². Z całej trójki połowiczny sukces udaje się osiągnąć tylko Fitzcarraldo (operę, co prawda, nie buduje, ale urządza spektakularny koncert na rzece), być może zresztą dlatego, że jako jedyny jest naprawdę otwarty na otaczającą go dżunglę – z zainteresowaniem słucha opowieści Indian, a nawet zdaje się dzielić z nimi pewien sposób odczuwania świata. Co istotne, jeden z przytoczonych w *Fitzcarraldo* mitów dotyczy nieudanego stworzenia człowieka; na podobny wątek powołuje się Allie, kiedy mówi, że Bóg nie dokończył dzieła stworzenia.

Allie wymaga wiele od siebie, ale zdecydowanie więcej od innych: „Co to jest dzikus? To ktoś taki, któremu nie chce się rozejrzeć wokół i zobaczyć, że może zmienić świat [...]. Dzikość to widzieć, ale nie wierzyć, że możesz to sam zrobić, i właśnie to jest okropne. Człowiek, który zobaczył ptaka i stworzył z niego boga, ponieważ nie mógł sobie wyobrazić, że sam może fruwać, jest dzikusem najbardziej podstawowego gatunku”⁶³. Jego poczucie misji znajduje odzwierciedlenie w działalności wielbnego Spellgooda, głęboko przekonanego o randze swojego religijnego prze-

59 Zob. P. SIRIANNI: *Podróż Aguirre do jądra ciemności*. Przeł. J. USZYŃSKI. W: *Werner Herzog*. Red. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1994, s. 87.

60 Zob. K. STANIŚLAWSKI: *Wenera Herzoga odmieńcy i pasjonaci*. W: *Werner Herzog...*, s. 43.

61 Zob. tamże, s. 41.

62 Zob. L. CZAPLIŃSKI: *Kino i jego sobowtór*. W: *Werner Herzog...*, s. 65.

63 P. THEROUX: *Wybrzeże...*, s. 200.

wodnictwa. Zarówno kaznodzieja, jak i Allie starają się narzucić swoją wizję świata, o którym wiedzą bardzo mało; grzeszą pychą wypływającą z poczucia własnej wspaniałości. Zderzenie tych dwóch „ewangelistów” – teologicznego i technologicznego – pozwala ukazać ich jako ojcowskie figury, roszczące sobie prawo do władania sercami i umysłami innych, obiecujących ziemską lub niebiańską nagrodę w zamian za posłuszeństwo⁶⁴. Allie domaga się bezwarunkowej lojalności ze strony rodziny; tłumaczy najmłodszemu synowi, że jeśli sprzeciwi się regułom i opuści rodzinę, już nigdy nie będzie mógł powrócić⁶⁵. Uzurpowanie sobie władzy absolutnej prawdopodobnie nie było celem Alliego, choć nie sposób zaprzeczyć, że jego ambicja, duma oraz apodyktyczność stworzyły ku temu dogodną szansę. Fox jest bowiem heroiczny w swych osiągnięciach, lecz diaboliczny w swym despotyzmie⁶⁶.

Podobnie jak Spellgood (wykorzystujący nagrane na taśmy kazania oraz oratoria), Allie wznosi swój sztuczny raj dzięki szybkości cudownej technologii, lecz kluczem do sukcesu staje się jego autorytarna osobowość. W *Świadku* scena budowania stodoły podkreślała jedność ducha oraz wyższy cel skryty pod uszlachetniającym mozołem – był to jeden z tych motywów, które Michael Bliss w odniesieniu do twórczości Weira nazywa momentami przesilenia, szczególnie wzruszającymi albo istotnymi, zdradzającymi (czasem ukryty) główny temat dzieła lub też stanowiącymi interpretacyjne drogowskazy dla widza⁶⁷. Jeronimo powstaje natomiast przy wtórze krzyków i kakofonii narzędzi; lasy muszą być „wyrżnięte i spalone”, dając tym samym podwaliny nowej, wspaniałej cywilizacji⁶⁸. Jednak w usilnych próbach stworzenia lepszej Ameryki, wykorzystując swoją inteligencję oraz wolę mocy, Allie zabiera zbyt wiele artefaktów ze świata, który pozostawił za sobą. Nadużycie nowoczesnej technologii oraz biblijna duma sprawiają, że wkraczając w domenę Natury, staje się grabieżcą, na którego u kresu wędrówki czekać będą szaleństwo i śmierć.

Gdy „nowe Jeruzalem” jest gotowe, Allie dopełnia swoje dzieło kreacją Grubasa. Ten projekt godny Frankensteina sprawia, iż słowo staje się ciałem. Olbrzymia maszyna do produkcji lodu symbolizuje „technologiczną

64 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 150–151.

65 Zob. tamże, s. 138.

66 Zob. tamże, s. 163.

67 Innymi przykładami takich scen są np. fragmenty obrazujące pożegnanie uczniów ze *Stowarzyszenia Umarłych Poetów* ze swoim charyzmatycznym nauczycielem lub kulminacyjny moment *Truman Show*, w którym tytułowy bohater przeciwstawia się swojemu „stwórcy”, Christofowi. Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 13.

68 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 151.

pychę oraz amerykańską naiwność wynikającą z przekonania, że oto rozpoczyna się nowe, wolne od dekadencji oraz rozczarowań współczesnej cywilizacji życie⁶⁹. Antropomorficzna machina (Allie konsekwentnie mówi o niej „on”), gigantyczny fałszywy idol jest doskonałym technologicznym darem dla świata („Łódź to cywilizacja” – przypomina Allie), który jego Stwórca pozostawił niedokończonym („Jaki szalenie kiepski świat stworzył Bóg!”⁷⁰ – upiera się bohater). Jest udoskonaleniem życia, wznoszącym się pośród dżungli niczym piramida lub azteckie bóstwo, budzące przesądny lęk wśród autochtonów, którzy pracują przy jego budowie jak niewolnicy za czasów faraona⁷¹.

Allie jest przedstawiony jako sataniczny przeciwnik Boga (Spellgood zdaje się uznawać go za Antychrysta), ale także jako istota roszcząca sobie prawo do boskości. Pole walki rozciąga się między wiarą w Boga a wiarą w Alliego i jego pogańskiego bożka⁷². Jego prometejski dar okazuje się puszką Pandory, a deifikacja Alliego pociąga za sobą nieuchronność jego upadku. Gdy uzbrojeni bandyci przybywają do Jeronimo, kładą kres utopijnym marzeniom bohatera. Osada doszczętnie płonie w apokaliptycznej scenie eksplozji ognia. Raj zostaje unicestwiony, a rodzina Foksów skazana na wygnanie tuż po tym, jak Allie zabija intruzów, nieświadomie doprowadzając do unicestwienia osady i chemicznego skażenia wód wokół niej. W rezultacie jego relacje z żoną i dziećmi ulegają dezintegracji. Po raz kolejny okazuje się, że powrót człowieka do stanu przedgrzesznego jest niemożliwy, gdyż prędzej czy później raj zostanie zepsuty przez zło. Pod tym względem film Weira jest paralełą innego głośnego obrazu – *Władcy Much* (1963) Petera Brooka, adaptacji prozy Williama Goldinga. Wspólnym mianownikiem tych dzieł (jak również powieści Goldinga i Theroux) jest ukazanie kruchości stanu równowagi (cywilizacyjnego porządku) między ludzkim i naturalnym chaosem⁷³. Jeronimo oraz Acre (misja Spellgooda) są doprowadzonymi do ekstremum kalkami chłopięcej organizacji społecznej: z jednej strony obiecują idylliczną sielską egzystencję, z drugiej przywodzą na myśl plemię wojowników. Jeronimo, pomimo swego wyrafinowania, jest jednak zakamuflowanym obozem pracy, podczas gdy Acre stwarza podatniejszy grunt dla zachowania i rozwoju wartości społecznych⁷⁴.

69 D. DIEHL: *The Iceman Cometh...*

70 P. THEROUX: *Wybrzeże...*, s. 348.

71 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 152.

72 Zob. tamże, s. 148.

73 Zob. tamże.

74 Zob. tamże, s. 160.

Strata poniesiona przez Alliego zapowiada kolejną transgresję, która tym razem stanie się udziałem Charliego. Najstarszy syn musi się zmierzyć ze złem zrodzonym z czynów ojca oraz przygotować się do zarówno symbolicznego, jak i rzeczywistego wypełnienia luki po jego śmierci. Przekroczenie granicy przez młodego bohatera nierozzerwalnie związane jest ze zmianą sposobu percepcji świata. Pod tym względem *Wybrzeże Moskitów* jest kolejną w twórczości Weira wariacją na motywy kina *coming of age*. Wyprawa do dżungli jest dla chłopaka obietnicą osiągnięcia męskości. Charlie zdaje się to przeczuwać już w momencie, gdy widzi na biurku ojca mapę z zaznaczonym na niej Wybrzeżem Moskitów. Chłopak reaguje wówczas tajemniczym półuśmiechem; w odróżnieniu od młodszego brata, który dzieli się z Matką złymi przeczuciami, Charlie wydaje się z optymizmem patrzeć w przyszłość. „Nowy świat” oferuje przecież tyle doznań! Ich przedsmakiem staje się dość niezręczny dla bohatera flirt z nastoletnią córką Spellgooda, do którego dochodzi jeszcze na statku. „Myślę o tobie, kiedy idę do łazienki” – mówi dziewczyna, wprawiając Charliego w konsternację. Nieco później bohater będzie z fascynacją obserwował naładowany erotyką taniec karaibskich autochtonów. Rodząca się w bohaterze świadomość własnej seksualności schodzi jednak na drugi plan w świetle narastającego konfliktu z Alliem. Charlie odkrywa bowiem, że ojciec nie jest jedynym autorytetem i że nie wszystkie jego słowa muszą być prawdziwe (tak jak kłamstwo o atomowej zagładzie Ameryki). Weir dokonuje w *Wybrzeżu Moskitów* demitologizacji herosa i druzgocze typowy wizerunek silnego mężczyzny. Fox nie jest bohaterem, który w finale odchodzi ku zachodzącemu słońcu, bogatszy o багаż doświadczeń⁷⁵. Zarówno Charlie, jak i widzowie są świadkami upadku wielkiego człowieka.

Nie bez znaczenia jest fakt, że do żony Allie zwraca się *per* „Matko”⁷⁶. Bohater rywalizuje z synami o jej przychyłność dla swoich planów. Problem statusu ojca zostaje zasygnalizowany przez niepokój młodszego z chłopców, Jerry’ego, jeszcze przed ogłoszeniem rodzinnego exodusu. Matka mówi mu wtedy: „Gdy jest się młodym, świat wydaje się dużym i dziwnym miejscem. Gdy zaczynasz dużo o tym myśleć, martwisz się”. Jerry odpowiada jednak: „Tata nie jest młody, a się martwi”. Wypowiedź ta zarówno sugeruje naiwność i krótkowzroczność planów Alliego, jak i podkreśla dojrzałość chłopców, którzy wkrótce wstrząsną pozornie niewzruszonym autorytetem ojca.

Gdy po klęsce Jeronimo Matka wraz z dziećmi rozważa powrót do domu, Allie zbiera rzeczy wyrzucone przez morze, przygotowując się do

⁷⁵ Zob. D. DIEHL: *The Iceman Cometh...*

⁷⁶ W filmie nie poznajemy nawet imienia pani Fox.

ponowienia dzieła stworzenia. W desperackiej próbie uzyskania wsparcia ze strony rodziny kłamie wówczas na temat zagłady Stanów Zjednoczonych. Jerry oraz najmłodsze dzieci, bliźniaczki, są w stanie zaakceptować jego słowa, a Matka traktuje je w kategoriach okrutnego żartu; Allie tymczasem chce zdobyć poparcie swego pierworodnego. Mruga do niego konspiracyjnie, wytwarzając sekretną więź między nimi, której jednak Charlie nie będzie w stanie sprostać⁷⁷. Allie prosi o wiarę (w siebie i swoje słowa) bez dostarczania dowodu. Uzyska ją warunkowo od Matki i Charliego, chociaż doskonale wie, że jest ona tymczasowa. Rodzina stała się jego wrogiem, ponieważ odważyła się sprzeciwić jego słowu („Ty zawsze byłaś przeciwko mnie. Zawsze próbowałaś mnie poniżyć. Nie ma z ciebie więcej pożytku niż z tych dzieci”⁷⁸ – powie do Matki). Gdy już w trakcie podróży tratwą lojalność chłopców osiąga kres i starają się porzucić ojca, ten karze ich, umieszczając obu w łodzi i po raz ostatni odwraca się do nich plecami (wcześniej ignorował ich obecność w czasie „procesji ofiarnej”, jaką było przekazanie bryły lodu indiańskim tubylcom). Okazując synom obojętność, prowokuje ich do rozważania morderstwa. Chłopcy wyobrażają sobie, że atakują dwie sfery ciała patriarchy: Charlie jest gotowy wbić mu nóż w plecy, natomiast Jerry chce rozbić głowę ojca młotkiem. Niezrealizowane ojcobójstwo przynosi ostateczne zerwanie z niewinnością. Synowie przerastają ojca, szukając dróg własnej niezależności.

Według Jonathana Raynera, odrzucając przekonania ojca, chłopcy uzyskują głos jako narratorzy oraz twórcy własnych historii⁷⁹. Narracja Charliego wykorzystuje refleksyjność czasu przeszłego, streszczając wydarzenia, które uformowały jego teraźniejszość. Sytuuje go to „na zewnątrz” opowiadanej historii (Charlie sam staje się „widzem”), ale także „wewnątrz” niej (bo jest uczestnikiem zdarzeń)⁸⁰. Czasowy dystans względem wydarzeń, do których Charlie się odnosi, przypomina narrację prowadzoną przez kapitana Willarda w filmie *Czas Apokalipsy* (1979) Francisa Forda Coppoli. Motyw podróży w głąb dżungli powraca u Weira, jednak u Coppoli przyrost wiedzy bohatera ma miejsce tylko do momentu, gdy zostaje osiągnięty „koniec rzeki”⁸¹. W *Wybrzeżu Moskitów* podróż utożsamiana jest z wędrówką do Conradowskiego „jądra ciemności”, którym w tym wypadku wydaje się umysł ojca. Podobnie jak u Kurtza, jest to

77 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 154.

78 P. THEROUX: *Wybrzeże...*, s. 444.

79 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 154.

80 Zob. tamże, s. 156.

81 Zob. tamże, s. 157.

umysł zupełnie jasny, mimo iż „jego dusza była obłąkana”⁸². Tak jak Charlie ze swoim ojcem, kapitan Willard jest blisko związany z człowiekiem, którego szuka, doświadczyli bowiem tych samych wojennych koszmarów. W czasie podróży rzeką Willard czyta zresztą list wysłany przez pułownika Kurtza do syna, w którym tłumaczy on swoje czyny. Według Raynera, porównanie tych filmów prowadzi do wniosku, że w obu przypadkach ojciec i syn, mówiący i słuchający, wydają się dwiema stronami tego samego charakteru⁸³. Willard zabija Kurtza – boga i figurę ojca – poszukując odpowiedzi i motywów zarówno dla czynów jego, jak i swoich. Charlie rozważa zabicie Alliego, lecz wychowany w wierze, że wszystko, co ojciec powiedział, to prawda, a świat należy do niego, odrzuca pokusę, otwierając się tym samym na zatrważający, lecz mający niewyczerpany potencjał świat wolny od powiernictwa rodziny⁸⁴.

Charlie przekroczył granicę, rzucając wyzwanie autorytetowi patriarchy i w rezultacie pokonując ojca. Przeszedł drogę ujawniającą istnienie tajemniczych stref ciemności, które kryje w sobie każdy człowiek. Doświadczenie to przystosowuje go do świata, z którym zmierzy się jako osoba dorosła. Allie natomiast stał się „martwą rzeczą”⁸⁵ podróżującą w dół rzeki. Ostatecznie nie był w stanie zaadaptować się do rzeczywistego świata, który przeciwstawił się jego planom. Allie-dziecko umiera, przygotowując Charliego do przejścia narracji⁸⁶.

Finał *Władcy Much* Goldinga przynosił gorzkie rozczarowanie: „Na płonących gruzach wyspy, pod czarną chmurą dymu, rozlegało się jego buczenie; zarażeni tym uczuciem inni malcy zaczęli też się trząść i łkać. A pośród nich, brudny, ze skołtunioną głową i zasmarkanym nosem Ralf płakał nad kresem niewinności, ciemnotą ludzkich serc i upadkiem w przepaść szczerzego, mądrego przyjaciela, zwanego Prosiaczkiem”⁸⁷. Po śmierci Alliego Charlie zaczyna rozumieć, iż zgon ojca bezpowrotnie odebrał mu dziecięce poczucie bezpieczeństwa, jednocześnie ustanawiając go „nowym ojcem”. Kiedy rodzina wypływa ku otchłani oceanu, bohater mówi: „Kiedyś wierzyłem w ojca, a świat wydawał się mały i stary. Teraz odszedł, a ja już nie bałem się go kochać, a świat wydawał mi się nieskończenie wielki”.

82 J. CONRAD: *Jądro ciemności*. W: *Wybór opowiadań*. Przeł. A. ZAGÓRSKA, H. CARROL-NAJDER. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 153.

83 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 157.

84 Zob. tamże, s. 159.

85 Zob. tamże.

86 Zob. tamże, s. 160.

87 W. GOLDING: *Władca Much*. Przeł. W. NIEPOKÓLCZYCKI. Warszawa 1997, s. 223.

Bez strachu, bez tożsamości: *Bez lęku*

Zrealizowany w 1993 roku film *Bez lęku*, podobnie jak *Świadek* oraz *Wybrzeże Moskitów*, koncentruje się na problemie transgresji, której podmiotem staje się rodzina. W tym przypadku centralną postacią jest ojciec: to jego przemiana, zapoczątkowana tajemniczym ocaleniem, prowadzi do osłabienia, a następnie reinterpretacji rodzinnych więzów. Scenariusz Rafaela Yglesiasa, oparty na powieści jego autorstwa, przedstawia historię Maxa Kleina, architekta wiodącego ustabilizowane życie. Kiedy bohater jako jeden z nielicznych wychodzi bez większych obrażeń z katastrofy lotniczej, zaczyna kwestionować własną śmiertelność, wystawiając się na ciągle niebezpieczeństwo oraz rozpoczynając nowy, „pośmiertny” etap swojej egzystencji.

Film otwiera ujęcie pola kukurydzy, nad którym unoszą się złowrogie kłęby szarego dymu. Po chwili dostrzegamy wyłaniającego się spomiędzy roślin Maxa, prowadzącego grupę oszołomionych rozbitek. Scena budzi skojarzenia z pierwszym pojawieniem się amiszów w filmie *Świadek*, nabierając za sprawą onirycznych, spowolnionych zdjęć i towarzyszących im tajemniczych dźwięków sakralnego charakteru. Max niesie na ramieniu niemowlę, drugą ręką trzymając Byrona – chłopca, przy którym, jak dowiemy się później, usiadł w czasie turbulencji. Wychodząc z pola kukurydzy, rozbitekowie mijają kłęzących, rozmodlonych ludzi. Dopiero wówczas kamera odsłania tajemnicę niezwykle wydarzenia – płonący wrak samolotu. Następujące później ujęcia z helikoptera przelatującego nad miejscem katastrofy są niczym spojrzenia z boskiej perspektywy, antycypując jeden z głównych tematów dzieła, jakim będzie reakcja Maxa na jego ocalenie oraz wpisany w nią metafizyczny bunt⁸⁸. Klein, w przeciwieństwie do pozostałych uczestników katastrofy, nie przeżywa czasu bólu i żałoby, nie ma również poczucia winy ani wstydu z powodu tego, że przeżył, podczas gdy jego najbliższy przyjaciel i współpracownik, Jeff, zginął. Kiedy pozostali próbują zracjonalizować swoje emocje, a zwłaszcza lęk związany z kruchością życia, Max nabiera przekonania o własnej nieśmiertelności.

Niepostrzeżenie opuszczając miejsce katastrofy, protagonista dokonuje aktu wyjścia poza ramy dotychczasowej egzystencji. Nie informuje najbliższych – żony i syna – o tym, że przeżył; nie dzwoni do domu, z nikim się nie kontaktuje. Podobnie jak David Burton z *Ostatniej fali*, rezygnuje z pełnienia dotychczasowych ról (męża, ojca, pracownika), a także odrzuca nowe (poinformowana o jego postawie prasa nazywa go „zbawicielem”

⁸⁸ Zob. M. Bliss: *Dreams within a Dream...*, s. 159.

albo „dobrym Samarytaninem”), egzystując jako prorok lub (jak sam woli mówić) duch. Jego sprzeciw wobec typowej dla Amerykanów wizji życia (w powieści pada sformułowanie: „Jestem wiele wart i zasługuję na to, by należeć do klasy średniej w społeczeństwie, w którym przynależność do klasy średniej oznacza, że tylko mały krok dzieli od boskości”⁸⁹) oraz bezkompromisowość w relacji z członkami rodziny czynią go postacią podobną do Alliego Foxa z *Wybrzeża Moskitów*. Obaj są poszukiwaczami prawdy – Allie poświęca jej całe swoje życie; w przypadku Maxa jest to pewien etap w jego egzystencji. Obaj także obierają postawę, która kojarzy się z metafizycznym buntem: Allie rzuca wyzwanie Bogu, który – jego zdaniem – nie dokończył dzieła stworzenia, Max natomiast wykrzyczyw do niebo: „Chciałbyś mnie zabić, ale nie możesz!”.



Fot. 11. „Prorok”, „duch”, „dobry Samarytanin” – Jeff Bridges jako Max Klein w *Bez lęku*

Wątek krytyki amerykańskiego snu nie jest w *Bez lęku* tak mocno zaznaczony, jak w *Wybrzeżu Moskitów*, nawet i tutaj jednak pobrzmiewają jego echa. Bohaterom filmu Ameryka wydaje się rozczarowującym miejscem: przyjaciółka Maxa z czasów młodości skarży się na niespełniające jej oczekiwań dzieci, zdradzającego ją męża i własną nadwagę; system praw służy tym, których stać na wynajęcie wykwalifikowanego prawnika (żerującego zresztą na cudzej tragedii), a równość to tylko mit (rodzinom

pasażerów feralnego samolotu będących imigrantami nie jest łatwo używać tak samo wysokie odszkodowanie, jak przedstawicielom korporacji). Szczególny wydaje się też fakt, że – mimo iż po katastrofie Max jest szczęśliwszy niż kiedykolwiek do tej pory – zostaje zaklasyfikowany jako osoba nieomal chora. Korporacyjny psycholog, doktor Perlman, wprost przyznaje, że przypadek Kleina go niepokoi. Źródła tego niepokoju są zastanawiające. Czy jest on związany z faktem, że w swojej szczęśliwości Max przestaje być funkcjonalny społecznie (zaniedbuje żonę, syna i pracę, z dziecięcą radością przełamuje kolejne tabu)? Czy może raczej niepokój ten jest podsyty przekonaniem, że absolutne, niezmaćcone szczęście nie jest stanem możliwym do osiągnięcia? W trakcie rozwoju fabuły obserwujemy różne systemy wywierające na Maxie presję mającą na celu przekonanie go, by poświęcił swoją szczęśliwość: żona i syn domagają się jego uwagi, prawnik każe mu odgrywać skrzywdzonego w celu uzyskania większego odszkodowania, psycholog traktuje jego radość niemal jak objaw chorobowy. W jakiejś mierze wydaje się, że winą Maxa jest nie tyle to, że przeżył katastrofę i że w jej wyniku stał się szczęśliwy, ile fakt, że jego szczęście nie ma nic wspólnego z tradycyjnymi amerykańskimi wartościami, a nawet opiera się na ich zanegowaniu: Max oddala się od rodziny, stawia wyzwanie Bogu, porzuca zawodową aktywność itd. W jego postawie kryje się coś głęboko wywrotowego: oto bowiem Klein neguje wszystkie systemy rzekomo służące osiągnięciu przez człowieka szczęścia.

Istotniejsze wydaje się jednak to, że bohater, odrzucając dotychczasowe role społeczne, w pewien sposób wyzbywa się własnej tożsamości. Jego egzystencja „ducha” opiera się tyleż na wolności, co na swoistym „niebyciu sobą”. Jeżeli jednak Max nie jest sobą, to kim się staje? Oto problem, z którym próbują sobie radzić otaczający go bohaterowie, zwłaszcza jego żona, Laura, nierozpoznająca w nim już człowieka, którego poślubiła. Funkcjonując w przestrzeni pomiędzy swoją dawną tożsamością a jakąś inną, ciągle nieuchwytną, Max staje się kimś obcym zarówno dla swych bliskich, jak i dla reprezentantów rozmaitych systemów (prawa, medycyny, rynku pracy), które próbują sklasyfikować jego przypadek. Dziwny, „pośredni” stan zdaje się satysfakcjonować tylko protagonistę, nawet jednak i on z czasem zaczyna rozumieć, że jego „pośmiertne” życie to pewien etap w procesie kształtowania własnego „ja”.

Transgresja Maxa wydaje się dwukierunkowa: z jednej strony związana jest z doświadczeniem własnej (nie)śmiertelności, z drugiej natomiast odświeża w pamięci bohatera duchowy konflikt związany z (nie)wiarą w Boga, którego istnienie Klein zanegował w wieku trzynastu lat, po niespodziewanej śmierci swego ojca. W obu przypadkach istotnym symbolem jest światło, które w *Bez lęku* funkcjonuje jako metafora zarówno zaświatów, świetlistości, do której podążają dusze umierających osób,

jak i boskiej wiedzy, natchnienia zsyłanego przez Absolut. Symboliczne „wywyższenie” Maxa zaczęło się bowiem już w samolocie. W jednej z retrospekcji oglądamy moment, w którym światło, wpływające na bohatera przez samolotowe okno, przyniosło mu wyciszenie oraz nieziemski spokój w czasie podniebnego pandemonium. Według Eliadego: „niezależnie od natury i intensywności przeżycie światła zawsze przeobraża się w przeżycie religijne. Wszystkie typy przeżyć światła [...] mają wspólny mianownik: wyprowadzają człowieka z jego świeckiego świata albo z jego sytuacji historycznej, przenosząc go w świat jakościowo odmienny, który jest całkiem innym światem – światem transcendentnym i świętym”⁹⁰. Władysław Kopaliński podkreśla tymczasem związek światła z „wiecznością”, „duchem”, „objawieniem” oraz „kontemplacją”⁹¹. Większość z tych sformułowań można odnieść do sytuacji Maxa z *Bez lęku*.

Już po katastrofie natchniony nieziemskim światłem Max udaje się na pustynię, podobnie jak Chrystus, by oddać się samotnym rozważaniom. Zatrzymując się przy drodze, miesza grudkę piasku z własną śliną. Gest ten przywodzi na myśl formowanie nowego siebie na kształt boskiej kreacji Adama⁹². Pozostając poza zasięgiem medialnego szumu, bohater zostaje wytropiony przez agentów FBI, którzy zastają go w hotelu owiniętego jedynie w prześcieradło. W scenie tej Klein przypomina zmarłychwstałego Łazarza⁹³. Z kolei rana na jego boku (podobnie jak u Johna Booka z filmu *Świadek*) przywołuje obraz zmarłychwstałego Chrystusa oraz podkreśla uczestnictwo bohatera w rytuale przejścia między dwoma wymiarami egzystencji. Max utwierdza się w przekonaniu, że na swój sposób jest nieśmiertelny (być może nawet przeżył własną śmierć?), gdy bezpiecznie przechodzi przez autostradę w godzinach szczytu, balansuje na krawędzi dachu wieżowca czy zjada truskawki, które wcześniej wywoływały u niego szok anafilaktyczny.

Doświadczenie Maxa wznosi mur między nim a światem „śmiertelnych”. Jedyną uprzywilejowaną osobą, która towarzyszy mu w wędrówce na pograniczu, jest młoda Portorykanka Carla. Różni ich w zasadzie wszystko: płeć, przynależność do klasy społecznej, stosunek do religii (Carla jest gorliwą katoliczką) oraz sposób radzenia sobie z następstwami katastrofy – jednak, tak jak miał nadzieję doktor Perlman, który ich ze sobą skontaktował, oboje odgrywają niezwykle ważne role we wzajemnej terapii duchowej. Max stara się uwolnić Carlę z traumy i poczucia winy

⁹⁰ M. ELIADE: *Mefistofeles i androgyn*. Przeł. B. KUPIS. Warszawa 1994, s. 76.

⁹¹ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 415.

⁹² Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 207.

⁹³ Zob. tamże.

z powodu tragicznej śmierci jej synka w katastrofie samolotu. W scenie rozgrywającej się w centrum handlowym, dokąd zabiera ją Klein, Carla zauważa kobietę z dzieckiem w wieku jej zmarłego syna. Kiedy bohaterka podchodzi, by poczuć bliskość chłopca i dotknąć jego włosów, w ujęciu – prawie niezauważalnie – pojawia się zwolniony ruch, sprawiając, iż scena nabiera onirycznego charakteru. Podobnie jak David Burton w *Ostatniej fali*, Max i Carla trwają w świecie snów („Może naprawdę jestem duchem” – mówi Carla), nieświadomie oczekując na kolejne wydarzenie z pogranicza życia i śmierci, które być może przywróci ich normalnemu, materialnemu światu⁹⁴. W wielu scenach oboje siedzą w samochodzie, obserwując przechodzących obok „wydrążonych” ludzi albo podziwiając monumentalną architekturę. Po raz kolejny w twórczości Weira auto staje się szczególną przestrzenią: azylem chroniącym przed światem zewnętrznym (tak jak powóz Eliego Lappa w *Świadku*), miejscem zjednoczenia i porozumienia (samochód Alliego Foxa) oraz uświadamiania sobie ukrytej dotąd prawdy (tak jak w przypadku Davida Burтона doświadczającego w aucie apokaliptycznych wizji). W przypadku *Bez lęku* szczególnie istotne jest to ostatnie znaczenie: to właśnie w aucie Carla wyjawia Maxowi swój największy sekret: okaże się wówczas, że jej depresja spowodowana jest nie tylko śmiercią syna, lecz także (może przede wszystkim?) olbrzymim poczuciem winy, którego bohaterka nie potrafiła dotąd nikomu wyjawić (jak sama wyznaje: nawet księdzu podczas spowiedzi). Co istotne, samochód stanie się także pomostem, dzięki któremu Carla powróci do świata „żywych”.

Bohaterowie Weira nie są w stanie umknąć przeznaczeniu, przeciw któremu usilnie się buntują. Świetlna iluminacja, której Max doświadcza w samolocie, jest rodzajem błogosławieństwa pozwalającym mu wkroczyć do bezdźwięcznej sfery, gdzie został wyzwolony od strachu. Tuż przed katastrofą bohater spogląda na pozostałych pasażerów, uśmiechając się krzepiąco do tych, którzy muszą zginąć. Nieziemskie światło pozbawia go dotychczasowej bierności – Max siada obok Byrona, przerażonego chłopca, ocalając przez to własne życie. Jego działanie jest aktem duchowym – odkupieniem uruchamiającym łańcuch pomniejszych zbawień⁹⁵. Doktor Perlman, specjalista od terapii pourazowej, stwierdza, iż Max, nieustannie wystawiając swoje życie na niebezpieczeństwo, podtrzymuje uczucie niezwykłości, które pojawiło się w samolocie; podobne przypadki – jak wyjaśnia – obserwował wcześniej u weteranów konfliktu wietnamskiego. Na gruncie czysto psychologicznym postawę protagonisty z pew-

⁹⁴ Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 163.

⁹⁵ Zob. tamże, s. 168.

nością można interpretować jako wynik psychicznych zaburzeń, niemal dosłownie przeciwnych do tych, które stały się udziałem Carli. Młoda kobieta pogrąża się w depresji i lęku. Z jednej strony pragnie własnej śmierci, z drugiej – drży ze strachu w czasie przejażdżki samochodowej. Max tymczasem odnosi się do katastrofy samolotu jak do najlepszego wydarzenia w swoim życiu („Jest cudownie” – powie do Byrona tuż przed kraksą) i wyzwala się z wszelkiego lęku, co w sferze społecznych kontaktów skutkuje dość szczególnym objawem: oto bowiem Klein staje się bezlitośnie szczery i odmawia kłamania na jakikolwiek temat. Pod wątkiem psychologicznym kryje się jednak wątek duchowy, bohater stara się bowiem ustalić swoją relację z siłą, która w momencie zagrożenia uwolniła go od lęku. Max walczy z przekonaniem o boskim charakterze zjawiska, które powoduje w materialistycznym ateście duchowe przebudzenie. Jego walka wyraża się poprzez chęć jak najbardziej świeckiego „zbawienia” Carli oraz przez malarstwo.

Dla Carli desperackie poszukiwanie przez Maxa uczucia pełni, którego doświadczył w samolocie, jest jego drogą do Boga. Tuż przed tym, jak bohater znajduje sposób, by uwolnić przyjaciółkę od poczucia winy, jego twarz po raz kolejny zostaje rozświetlona – tym razem przez reflektor jadącego samochodu. Kiedy rozpędzone auto Maxa przy dźwiękach początkowych taktów utworu *Where the Streets Have No Name* zespołu U2 uderza w mur („Jesteśmy bezpieczni, ponieważ już raz umarliśmy” – wcześniej powie Max do Carli) ozdobiony ulicznym graffiti (przedstawiającym „oko Boga”), pudło z narzędziami owiniętymi w koc (mające stanowić imitację ciała dziecka) trzymane przez Carlę wypada przez przednią szybę, udowadniając jej, że nie powinna się czuć odpowiedzialna za śmierć swojego syna. Uwolniona od traumy Carla wraca do normalnego życia, nakazując to samo Maksowi.

Wyzwalając się z lęku, Max równocześnie wyswobadza się z dotychczasowej tożsamości. Nie boi się, ponieważ w pewien sposób nie ma już nic do stracenia: sam odrzucił i zanegował najważniejsze dla siebie wartości, a pozbawiony przywiązania do nich wyzbył się także strachu przed ich utratą. Jedyne, czego Max się boi, to powrót do świata zdominowanego przez lęk. Wiemy, że wcześniej bał się latania samolotami, wydaje się jednak, że był to jeden z wariantów jego bardziej ogólnego lęku przed śmiercią. Max czuł strach przed umieraniem najprawdopodobniej od momentu śmierci ojca. Fakt ten zdradza pozornie niewiele znacząca scena, w której bohater – poirytowany zachowaniem syna – wyrzuca jego grę wideo, mówiąc, że nie chce, aby za jej sprawą w dorosłym mężczyźnie, jakim kiedyś chłopiec się stanie, wciąż tkwił przerażony dzieciak. Zdanie to, choć wygłoszone do dziecka, wydaje się komentarzem do biografii samego Maxa. Przed laty śmierć ojca uświadomiła mu, że i on

będzie musiał kiedyś umrzeć, ale Klein odrzucał tę świadomość, transformując lęk przed śmiercią w innego rodzaju niepokój (na przykład w lęk przed lataniem). Doświadczenie katastrofy pozbawiło go tego lęku, jednakże nie dlatego, że umożliwiło mu pogodzenie się z własną śmiertelnością; wręcz przeciwnie: ofiarowało mu iluzję, że Max nie może umrzeć (inaczej niż w przypadku jego ojca, Bóg nie będzie w stanie „wycisnąć” z niego życia).

Kiedy w finale filmu bohater spożywa truskawkę, jest już jednak inaczej – Klein próbuje nie tyle dowieść własnej nieśmiertelności, co pogodzić się z koniecznością własnej śmierci. Wpływ na podjęcie przez Maxa tej próby mają nie tylko Carla (nawołująca go do powrotu do świata żywych) oraz Laura (mimo zadanych jej ran wciąż na niego czekająca), lecz także syn. Tuż przed zjedzeniem truskawki Max odwiedza jego pokój. Chłopiec złożony gorączką leży w łóżku; kiedy rozmawia z ojcem, kamera przyjmuje jego punkt widzenia – widzimy wówczas Maxa z żabiej perspektywy; w kadrze nieustannie obecny jest też model samolotu zawieszony nad łóżkiem. Kompozycja ujęć wydaje się znacząca: oto syn spogląda na swojego ojca niczym na unoszącą się ponad nim boską istotę. Chwilę później Max dostrzega zeszyt chłopca, na którego okładce widnieje zdjęcie samolotu oraz wymalowane pod nim pole kukurydzy; w środku natomiast tkwią pieczołowicie gromadzone gazetowe wycinki dotyczące ojca-bohatera. Wydaje się, że w scenie tej Max zaczyna rozumieć, że jest nie tylko synem, który kiedyś zupełnie niespodziewanie stracił ojca (a przy okazji wiarę w Boga), lecz także ojcem dziecka, które prawie straciło ojca, a niebawem może stracić go naprawdę („Zostaniesz?” – pyta chłopiec, nawiązując do małżeńskich problemów rodziców).

Ostatecznie truskawka, którą Max nazywa „zakazanym owocem”, okazuje się dla niego owocem z Drzewa Poznania. Do tej pory protagonista żył w nieświadomym lęku przed śmiercią (przed katastrofą) lub w kompulsywnym jej zaprzeczaniu (po katastrofie). Teraz – sam się do niej zbliżając – może dokonać wyboru dotyczącego tego, po której stronie życia i śmierci chce się znaleźć. Wybiera życie i miłość, ale także konieczność udźwignięcia lęku związanego z powrotem do swojej chwilowo zawieszanej tożsamości. Więcej nawet: z powrotem do własnego człowieczeństwa. Wcześniej nie bez powodu Laura mówiła o nim, że zachowuje się „jak maszyna”. Dopiero bojąc się, Max znowu zaczyna być obecny w swoim życiu.

Historia Maxa ma wymiar głęboko symboliczny, na jednym z poziomów stanowiąc narrację na temat procesu indywiduacji. Kiedy Laura przegląda jego teczkę z obrazami, odkrywa, iż kryzys męża ma naturę nie tylko psychologiczną, lecz także duchową. Obok ilustracji przedstawiających kondukt dusz starających się osiągnąć Boga, cykl obrazów

Maxa poświęcony jest mandalom. W koncepcji Junga mandala ma rangę „symbolu jednoczącego”⁹⁶, gdyż wewnątrz niej wszystkie przeciwieństwa zostają pogodzone, a jej rdzeniem jest obraz zjednoczenia duszy z Bogiem⁹⁷. Badacz dodaje również, że: „mandala symbolizuje albo istotę boską, która drzemała dotąd ukryta w ciele, a teraz została wydobyta i ożywiona, albo naczynie lub pomieszczenie, w którym odbywa się przemiana człowieka w istotę boską”⁹⁸. Oba te znaczenia stosują się do Maxa, który w swojej „pośmiertnej” egzystencji na nowo odkrywa, co to znaczy mieć duszę (nawet jeśli sam nazywa to raczej byciem duchem), a równocześnie doznaje swoistego przebóstwienia, czuje się kimś, kto może mierzyć się z samym Bogiem.

W pierwszej sekwencji filmu, obserwując cień lecącego helikoptera – jak twierdzi Kopaliński, cień jest zawsze zwiastunem śmierci, ale jednocześnie symbolem schronienia, azylu⁹⁹ – stwierdzamy, że jego płynny kształt przypomina olbrzymiego ptaka. Antycypuje to tematykę obrazów malowanych przez Maxa, przedstawiających czarnego ptaka unoszącego się ponad ogniem, a także liczne ujęcia, w których bohater będzie prezentowany jako cień odbijający się na przykład na ścianie swojego gabinetu, podczas gdy żona bezskutecznie próbuje nawiązać z nim kontakt, lub na szybie rozbitego wraz z Carlą samochodu. Wszystkie te obrazy oddają perspektywę pozbawionego współczucia Boga oraz osoby, która przygląda się katastrofie bez osobistego zaangażowania.

Podobnie jak w *Świadku*, transgresja Maxa wiąże się z koniecznością założenia „nowej rodziny”. Dotychczasowy świat staje się mglistym wspomnieniem; Klein przeciwstawia mu powołaną przez siebie duchową więź ocalonych, która łączy go z Carlą oraz Byronem. Cała trójka, zjednoczona w duchowym akcie pocieszenia („Nie boję się, gdy jestem z tobą” – wyzna Byron Maxowi), zamyka się w potraumatycznej enklawie, do której nikt „z zewnątrz” nie ma dostępu: Carla zaniedbuje swojego męża Manny’ego, Byron oddala się od biologicznych rodziców, małżeństwo Maxa ulega stopniowemu rozpadowi, a jego syn cierpi, uznając Byrona za rywala do ojcowskiej miłości. Mimo wszystko jednak „nowa rodzina” Maxa nie jest tak zwarta jak ta, którą w *Świadku* John Book budował z Samuelem i Rachel. W stosunku do Byrona Klein zachowuje dystans – nie darzy go ojcowską miłością, ponieważ uczucie to po prostu staje się mu obce. W rozmowie z Laurą bohater wyznaje, że kocha Carlę w sposób, który

⁹⁶ Zob. C.G. JUNG: *Psychologia a religia*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1995, s. 103.

⁹⁷ Zob. tamże, s. 94.

⁹⁸ Tamże, s. 136.

⁹⁹ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 46–47.

dotąd był mu obcy, chociaż jednak w jednej ze scen w samochodzie ulotnie pocałuje młodą kobietę, to ostatecznie okaże się, że ich więź nie ma charakteru erotycznego. W końcu nawet Laura zrozumie, że Carla nie jest jej rywalką. Prawdopodobnie – jak w jednej z rozmów zasugeruje doktor Perlman – w miłości Maxa kryje się coś z kompleksu mesjasza, z pragnienia ocalenia cierpiącej kobiety.

Doświadczenie oraz psychologiczne efekty katastrofy są przywoływane w filmie na cztery sposoby: werbalnie („To jest właśnie moment twojej śmierci” – mówi do siebie Max tuż przed rozbiciem samolotu), poprzez wykorzystywanie zwolnionego ruchu, symboliki dłoni oraz wyobrażenie światła¹⁰⁰. Rysunki zdobiące ścianę mieszkania Carli nabierają w tym świetle głębszego znaczenia – na jednym z nich widoczna jest wyłaniająca się z chmury boska dłoń, która sięga po wstępujące do nieba dusze. Weir wielokrotnie kieruje naszą uwagę na dłonie bohaterów: na przykład na dłoń Jeffa, kurczowo zaciśniętą na oparciu fotela, dłoń Maxa dotykającą szyby autobusu, którym do szkoły odjeżdża jego syn, dłonie Byrona, a potem także Carli połączone z dłońmi protagonisty w akcie przymierza, na dłoń Kleina niosącą ratunek rozbitkom czy wreszcie dłoń Laury, która dosłownie wydobywa męża ze świata zmarłych. Wszystkie te dłonie są wyciągnięte w poszukiwaniu pocieszenia oraz bezpieczeństwa, wiodących ku zbawieniu. Symbolika dłoni powraca również w scenie, w której Max wspomina swojego ojca: „Wyglądał tak, jakby jakaś wielka dłoń chwyciła go i wycisnęła z niego całe życie”. „Dłoń Boga” – mówi wówczas Carla, a Max przyznaje jej rację i dzieli się z nią swoim doświadczeniem utraty wiary w Absolut.

Kiedy po kraksie samochodowej Carla odwiedza Maxa w szpitalu, jego sugestia, że mogą powtórnie „zniknąć” ze świata pełnego ograniczeń, wydaje jej się naiwna. Tym samym samotność protagonisty w obliczu bliskiej śmierci oraz prawdziwego życia staje się całkowita. Carla udowadnia mu, że jego samotna egzystencja „ducha” jest równie bezowocna, co bezduszna. Gdy w ostatniej sekwencji Max zjada truskawkę, niemal śmiertelny szok anafilaktyczny sprawia, że jego dotychczasową rolę zbawiciela musi przejąć Laura. Do tej pory truskawka symbolizowała odwrócony świat, w którym – na granicy zniknięcia – Max egzystował razem z Carłą. Teraz jednak, po spożyciu „zakazanego owocu”, na powrót zostają określone granice świata, w którym bohater będzie musiał żyć. Gdy Laura reanimuje Maxa, fizyczny akt ratunku staje się równoznaczny z duchowym aktem zbawienia¹⁰¹. Prośba Maxa o ratunek („Ocal mnie” – powie-

¹⁰⁰ Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 162.

¹⁰¹ Zob. tamże, s. 168.

dział żonie nieco wcześniej) staje się afirmacją ocalającej potęgi miłości. Bohater uświadamia sobie, że odrzucając konieczność śmierci, pozbawił się możliwości odkrycia cennej wiedzy, która wynika z konfrontacji z własną śmiertelnością¹⁰². Poczucie nieśmiertelności było w jego przypadku stadium, które przygotowywało go do nowego etapu życia. Kiedy Max odzyskuje oddech, mówi do Laury: „Żyję. Żyję. I się boję”. Obejmując żonę, zanosi się śmiechem zmieszanym ze łzami ulgi. Przestał być obcym we własnym życiu; najprawdopodobniej przestał być także przestraszonym dzieciakiem w skórze dorosłego mężczyzny. W obliczu śmierci na nowo zintegrował swoją tożsamość.

¹⁰² Zob. tamże, s. 158.

ROZDZIAŁ IV. Być outsiderem

Stowarzyszenie Umarłych Poetów oraz *Truman Show* należą do największych komercyjnych sukcesów Petera Weira. Zrealizowane w odstępie niemal dekady, zajmują szczególne miejsce w dorobku reżysera. Serena Formica określa *Truman Show* jako film, w którym stosunkowo trudno jest dopatrzyć się transnarodowych tropów¹. Sformułowanie to wypadłoby odnieść także do *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*. Chociaż wydaje się, że pod względem fabularnym znacznie więcej owe filmy dzieli, niż łączy, to uważniejsze przyjrzenie się im wskazuje na pewne strukturalne podobieństwa.

Oba dzieła koncentrują się na bohaterach, którym przypada w udziale rola buntowników. W *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów*, jak będziemy starali się udowodnić w tym rozdziale, owych buntowników jest nawet kilku. Akcja obu filmów toczy się w zamkniętych, skrupulatnie kontrolowanych środowiskach. Konserwatywna Welton School z filmu z 1989 roku oraz umieszczone pod gigantyczną kopułą miasteczko Seahaven z *Truman Show* łączy także ich zanurzenie w realiach lat pięćdziesiątych XX wieku: w przypadku *Stowarzyszenia...* jest to uwarunkowane czasem akcji, podczas gdy w drugim z dzieł stanowi element nostalgicznej stylizacji nawiązującej do niegdysiejszych seriali telewizyjnych. Wreszcie, oba filmy uruchamiają konwencje związane z inicjacją w dorosłość: mimo iż Truman Burbank w momencie rozpoczęcia akcji ma już trzydzieści lat, Serena Formica nie wzdraga się przed użyciem w stosunku do filmu Weira kategorii *coming of age*², rzeczywiście bowiem obserwujemy dojrzewanie protagonisty do świadomego kreowania własnego życia. Koniec końców, jak dowodzi badaczka, być może *Truman Show* nie powstałoby, gdyby Peter Weir nie nakręcił wcześniej *Stowarzyszenia...*, na którego planie Robin Williams przekształcił się z aktora komediowego w aktora dramatycznego, co najprawdopodobniej przekonało Jima Carreya, że i on – prowadzony przez doświadczonego reżysera – będzie w stanie wykreować Trumana jako postać zdecydowanie bardziej poważną od granych do tej pory bohaterów³.

1 Zob. S. FORMICA: *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Bristol-Chicago 2012, s. 137.

2 Zob. tamże, s. 132.

3 Zob. tamże, s. 131.

Z perspektywy problemów poruszanych w niniejszej książce najistotniejsze wydaje się jednak to, że zarówno *Stowarzyszenie...*, jak i *Truman Show* pokazują postać outsidera *in statu nascendi*. Bohater wyalienowany czy osobny jest obecny w filmach reżysera od samego początku. Nawet u szczytu hollywoodzkiej kariery to właśnie takie postaci Weir ustanawia jako centralne struktury swoich dzieł, jak gdyby jego własne zanurzenie w amerykańskiej kulturze zawsze miało pozostać niepełne, nieustannie zapośredniczane przez kogoś, kto w swoim otoczeniu jest Innym lub Obcym.

Co ciekawe, sposób, w jaki Truman Burbank wchodzi przez obrotowe drzwi do budynku, w którym pracuje, jest kalką ujęć ukazujących w analogicznej sytuacji tytułowego bohatera krótkometrażówki *Michael*. Protagonista filmu z lat sześćdziesiątych, podobnie jak trzydzieści lat później Truman, podejmuje próbę zerwania ze swoim ustabilizowanym, określonym przez narzucone mu reguły życiem. Relacja, jaką Michael nawiązuje z hipisami, okazuje się jednak niesatysfakcjonująca: w finale filmu bohater wydaje się podwójnie wyalienowany – nie przynależy już do świata establishmentu, a zarazem rozczarowany oddala się od przedstawicieli kontestacji. Buntownicy z filmów Weira prędzej czy później dowiadują się bowiem, że w postawę outsidera wpisane jest cierpienie – czasem, jak dla Trumana, okaże się ono równoznaczne z ponownymi narodzinami; innym zaś razem będzie ono dewastujące, tak jak w przypadku niektórych bohaterów *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*.

Lekcja odrobiona: *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*

Zrealizowane w 1989 roku *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* jest filmem pod wieloma względami przypominającym *Piknik pod Wiszącą Skalą*. Oba dzieła, wykorzystując symbolikę mitycznej podróży i konwencje *coming of age movie*, wyrażają pragnienie wyzwolenia spod władzy represyjnego systemu edukacji. Podobnie jak stojący u progu nieodwracalnych przemian australijski Appleyard's College, elitarna szkoła dla chłopców Welton zostanie zagrożona przez duchowe przebudzenie swoich podopiecznych, zwiastujące rewolucję lat sześćdziesiątych. Historyczne oraz ideologiczne ułożenie tych filmów (konformizm końca lat pięćdziesiątych w przypadku *Stowarzyszenia...*, zmierzch kultury wiktoriańskiej w *Pikniku...*) pozwalają obnażyć prawdziwe oblicze ówczesnych establishmentów, którym wkrótce zostanie rzucone wyzwanie⁴.

4 Zob. J. RAYNER: *The Films of Peter Weir*. London–New York 1998, s. 167.

Stowarzyszenie Umarłych Poetów jest parabolicznym dramatem o utracie niewinności oraz walce młodości i wolności ze skostniałym konformizmem. Jest także wyobrażeniem symbolicznego pola bitwy, na którym uporządkowany świat klasycznej edukacji zмага się z wyobraźnią i romantycznym oglądem rzeczywistości. Przedstawiając niewzruszone struktury nadzoru oraz autorytetu, Weir wykorzystuje znany ze swoich wcześniejszych dzieł asortyment tematyczno-stylistycznych rozwiązań (restrykcyjny autorytet zobrazowany w *Świadku*, problem upływu czasu i przemijania znany z *Pikniku...*, obecność duchowości skrytej pod powierzchnią codziennego życia istotna w *Ostatniej fali*). Jednak, w odróżnieniu od *Pikniku...* wykorzystującego poetycko-malarskie konotacje, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* odnosi się do wartości amerykańskiej poezji romantycznej. Entuzjazm nietuzinkowego nauczyciela, jakim jest John Keating, wielbiciel tej poezji, daje początek nowemu postrzeganiu świata przez jego uczniów, którzy reaktywują tytułowe stowarzyszenie, dostrzegając możliwość samodzielnego kreowania własnej tożsamości.

Konflikt między represyjnością Welton School i światem natury manifestuje się także w sposobie przedstawienia krajobrazu⁵. Gdy rozbrzmiewają szkolne dzwony, uwagę widza przykuwają zrywające się do lotu ptaki. Wydawane przez nie odgłosy, zmieszane ze spontanicznymi okrzykami uczniów, podkreślają kontrast pomiędzy nienaturalną, surową dyscypliną szkoły i „wolnym duchem” uczniów, którzy mają w sobie (nieuświadomiony) potencjał sensualny, będący reprezentacją sił Natury. To wizualne zestawienie budzi także skojarzenie z ujęciem przedstawiającym twarz Mirandy z *Pikniku...*, na którą zostaje nałożony obraz spłoszonego ptactwa.

Co ciekawe, oba filmy obrazują autorytarny paternalizm uczelni na przykładzie niewzruszonego kanonu lektur. Pani Appleyard w *Pikniku...* zmusza Sarę do uczenia się na pamięć wiersza Felicji Hemans, którą nazywa „jedną z najślawniejszych angielskich poetek”. Dyrektor Nolan z Welton School również jest zwolennikiem kanonicznego traktowania poezji, co doskonale ilustruje scena, w której nalega, aby uczniowie powrócili do sposobu pojmowania poezji zalecanego przez doktora J. Evana Pritcharda, którą to metodę Keating nazwał bzdurą. W zmitologizowanej reprezentacji konfliktu między liberalną a konserwatywną postawą na plan pierwszy wysuwa się transgresyjny charakter poezji, za pomocą której charyzmatyczny nauczyciel wyzwala duchowy potencjał swych dorastających uczniów.

Scena inauguracji nowego roku szkolnego eksponuje naczelne hasła („Tradycja. Honor. Dyscyplina. Doskonałość”), będące wartościami, któ-

5 Zob. M. Bliss: *Dreams within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000, s. 142.

re elitarna szkoła wpaja swoim podopiecznym, przydzielanym do odpowiedzialnych sekcji raczej ze względu na domniemywane predyspozycje (mające zapewnić najlepsze wyniki) niż rzeczywiste skłonności. Nie można oczywiście zakładać, że wśród uczniów znajdują się wyłącznie ofiary rodzicielskich ambicji, jednak Weir, pozostając wierny swoim zainteresowaniom, kieruje uwagę i sympatię widzów w stronę buntowników, takich jak nauczyciel John Keating i jeden z jego podopiecznych, Neil Perry, oraz outsidera w osobie nowego ucznia, Todda Andersona. Todd jest osobą cichą i wycofaną. Konieczność aktywnego uczestnictwa w zajęciach budzi jego zażenowanie, podobnie jak obowiązkowa recytacja wierszy w jaskini w czasie tajnych spotkań Stowarzyszenia Umarłych Poetów. Jego nauka w Welton School upływa w cieniu trudnej relacji z rodzicami pragnącymi, aby Todd dorównał osiągnięciom starszego brata uważanego za jednego z najlepszych absolwentów szkoły. W czasie jednej z rozmów ze swoim współlokatorem, Neilem, Todd zdradza, że co roku z okazji urodzin otrzymuje ten sam zestaw biurkowych przyborów. Neutralny charakter prezentu oraz zatrważająca obojętność rodziców z pewnością nie pomagają chłopcu w przełamaniu nieśmiałości i podniesieniu samooceny.

W czasie pierwszych zajęć z Keatingiem uczniowie oglądają fotografie przedstawiające dawnych wychowanków szkoły, kontemplując fakt własnej śmiertelności („Będą nas jeść robaki” – mówi nauczyciel). Ma ich to zainspirować do „chwytania dnia” („Rwijcie pąki swoich róż, póki jeszcze możecie”). Zasada *carpe diem*, którą nauczyciel stara się wpoić chłopcom, wyrasta z przeświadczenia o bliskości śmierci oraz uświadomienia sobie wagi upływu czasu, który był przecież niezwykle istotną kategorią już w *Pikniku pod Wiszącą Skatą*. Dobrze ilustruje to scena, w której Todd zostaje zaproszony przez kolegów na wieczorną naukę łaciny. Siedzi wtedy przy biurku, nakręcając zegarek. Jego starania zostają przerwane przez donośne bicie zegara na szkolnej wieży. Ujęcie ją przedstawiające zostaje połączone z detalem pokazującym tarczę czasomierza. Następnie przenosimy się na brzeg rzeki, gdzie hałas płoszy ptaki, których lot nad polami i jesiennymi drzewami śledzi kamera. Sekwencję kończy ujęcie chłopców zbiegających po schodach. W tych kilku obrazach powraca znany z australijskiego okresu twórczości Weira temat czasu rozumianego jako konstrukt ludzki, a nie dzieło Natury, jako wyraz niechęci racjonalistów do naturalnych impulsów oraz młodzieńczego potencjału zdolnego zachwiać autorytetem starszych⁶. Jednak, w odróżnieniu od Appleyard’s College, Welton School utrzyma swoje *status quo* (zegar nie

6 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 174.

przestanie odmierzać czasu), przeciwstawiając tajemnicy poezji druzgocący konformizm.

Osobą, która daje nadzieję na ucieczkę od opresyjnego systemu edukacji, jest John Keating. Jako nauczyciel jest on ucieleśnieniem uczniowskich marzeń, łącząc stonowany autorytet z wrażliwością i otwartością dobrego ducha. Poezja (a konkretnie: twórczość Walta Whitmana) wyzwala w chłopcach siły pozwalające im przemówić własnym głosem: Neilowi pozwala odkryć aktorską pasję, jego przyjacielowi Knoxowi zwerbalizować uczucia do pięknej Chris, a Toddowi otworzyć się na świat zewnętrzny, co następuje w scenie, w której Keating prowokuje chłopca do recytacji zaimprovizowanego wiersza, zmuszając go do wirowania w szaleńczym tempie dookoła własnej osi. Być może po raz pierwszy w swoim życiu Todd nie tylko staje w centrum wydarzeń, lecz także uświadamia sobie, że potrafi stworzyć coś, do czego najprawdopodobniej nawet jego wybitnie zdolny brat nie potrafiłby się zbliżyć.

Dla Keatinga liczy się nie nauka o literaturze, lecz jej związek z życiem, a jeśli owo życie można odnaleźć w literaturze – tym lepiej. Wydziera strony z książki wytyczającej jedyną słuszną drogę czytania poezji i wchodzi na biurko, by przypomnieć uczniom, że ciągle należy zmuszać się do innego patrzenia na świat. Nakłaniając chłopców do odkrycia własnej tożsamości i zasmakowania pełni życia, afirmuje radość płynącą z prostej egzystencji z dala od wielkiego świata. Jego drogowskazem wydają się słowa Thoreau, które przywołuje Neil w trakcie inauguracyjnego spotkania Stowarzyszenia Umarłych Poetów: „Zamieszkałem w lesie, albowiem chciałem żyć świadomie; stawać w życiu wyłącznie przed najbardziej ważkimi kwestiami; przekonać się, czy potrafię przyswoić sobie to, czego może mnie życie nauczyć, abym w godzinie śmierci nie odkrył, że nie żyłem”⁷.

Ucieczka od restrykcyjnego systemu edukacji oznacza cofnięcie się do „stanu dzikości”, powrót do pełniejszego, często pojmowanego intuicyjnie, wymiaru życia („Przechadzam się pośród Natury, mając przedziwne uczucie wolności – jestem Jej częścią”⁸). Kandydaci do Stowarzyszenia Umarłych Poetów (pełnoprawnym członkiem stawało się dopiero po własnej śmierci) wyruszają pod osłoną nocy do „waginalnej” jaskini (warto przypomnieć, że Wisząca Skała była „falliczną” górą), w której nieskrępowani etykietą pozwalają, aby ich „dusze sięgały wyżyn” w akcie „narodzin bogów” poezji. Charlie Dalton w czasie tych tajemnych spotkań w grocie nosi beret, pali fajkę oraz gra na saksofonie, poszukując źró-

7 H.D. THOREAU: *Walden, czyli życie w lesie*. Przeł. H. CIEPLIŃSKA. Warszawa 1991, s. 121.

8 Tamże, s. 165.

deł inspiracji dla swojej poezji niczym przedstawiciele ruchu bitników, którzy w latach pięćdziesiątych w pewnym stopniu również byli „tajnym stowarzyszeniem” uosabiającym kulturę alternatywną?

Nad grupą „przebudzonych” chłopców, podobnie jak nad uczestnikami feralnego pikniku, unosi się jednak widmo „zniknięcia” (sugerowane także przez francuski tytuł filmu: *Le Cercle des Poètes Disparus*), które jest ich przeznaczeniem⁹. Według Władysława Kopalińskiego, jaskinia symbolizuje świat podziemny, podświadomość, nieśmiertelność, ale także „złudzenia tego świata”¹⁰. Czy zatem „sny o potędze” poezji, które przed chłopcami roztacza Keating, mają się okazać „wielkim złudzeniem”?

Szukając odpowiedzi na to pytanie, przyjrzyjmy się postaci Johna Keatinga. Michael Bliss proponuje spojrzeć na niego nie jak na realnego nauczyciela, lecz jak na „ ducha” przychodzącego ze sfery podświadomości (podobnie jak Chris Lee w *Ostatniej fali*), który jako dobroczynna siła „objawia” się uczniom w tym momencie ich życia, gdy wybór między drogą obraną dla nich przez rodziców a wyznaczoną przez własne instynkty jest możliwy¹². Zjawia się nieomal znikąd. W czasie pierwszego spotkania spogląda na uczniów przez uchylone drzwi, by na końcu filmu, już po swoim wygnaniu z Welton School, w niemal identyczny sposób spojrzeć na nich po raz ostatni. Wyblakłe fotografie dawnych uczniów, które pokazuje chłopcom, są nostalgiczną pamiątką. Podobnie jak zaginione dziewczęta, utrwalone jedynie w pamięci bliskich i na celebrowanych zdjęciach (prywatny kult zdjęcia Mirandy w pokoju Sary), młodzieńcy znajdują swe odbicie w zużytych portretach przodków i martwych poetów, po których zostało jedynie bolesne wspomnienie. Aura nostalgii znana z *Pikniku...* jest wyczuwalna w scenie, w której Neil odwiedza pokój Keatinga. Na jego biurku dostrzega zdjęcie młodej kobiety (kolejne skojarzenie z portretem Mirandy), podczas gdy w tle słyszymy fragment *V koncertu fortepianowego* Ludwiga van Beethovena. Na swój sposób nauczyciel przypomina Davida Burtona z *Ostatniej fali* oraz Maxa Kleina z *Bez lęku* – uduchowionych wędrowców, odwróconych plecami do racjonalnego świata.

Próby młodzieńczej rewolty przynoszą jednak tylko połowiczny sukces. Muzyka Beethovena w *Pikniku...* służyła symbolicznemu ukazaniu upadku wartości wiktoriańskiego świata, w *Stowarzyszeniu...* natomiast ten sam utwór staje się manifestacją romantycznej mentalności

9 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 146.

10 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 172.

11 Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 117.

12 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 143.

zakładającej konieczność przemiany lub śmierć. Nie jest jednak pewne, czy sam Keating zakończył ową przemianę z sukcesem. Słusznie chyba sugerują w jednej z recenzji Artur Szczechura i Piotr Zwierzchowski, że uczniowie Keatinga idą dalej, niż kiedyś poszedł on sam¹³. Choć nauczyciel rzuca wyzwanie szkolnemu systemowi, przywracając pamięć o Stowarzyszeniu Umarłych Poetów, to przecież gani Charliego z powodu prowokowania dyrektora Nolana. Z kolei Neilowi udziela rad dotyczących rozmowy z ojcem, nie podejmuje jednak żadnych działań, które mogłoby pomóc chłopcu, mimo iż dostrzega jego nienaturalne pobudzenie i napięcie. Oddzielenie od ukochanej, którą pozostawił w Londynie, sugeruje, iż Keating podjął dość szczególny wybór, przedkładając egzystencję w wyidealizowanym świecie nad praktyczną rzeczywistość, z którą musiałby się zmierzyć jako partner w dojrzałym związku. Pod tym względem nauczyciel przypomina trochę psotnika Puka ze *Snu nocy letniej* – postać, jaką w szkolnym przedstawieniu zagra Neil – albo Piotrusia Pana (w którego zresztą grający go Robin Williams wcieli się dwa lata później w słynnym *Hooku* Stevena Spielberga), który nie chce dorosnąć i dlatego tak trudno jest mu opuścić szkołę. Jako nominalnie dorosły, choć w gruncie rzeczy będący wciąż chłopcem, spogląda na życie z bezpiecznej perspektywy, inspirując uczniów do czegoś, czego być może sam nie doświadczył. I nie jest wcale pewne, czy starannie rozważa konsekwencje swojego postępowania¹⁴.

Z pewnością jednak udaje mu się wpoić przynajmniej niektórym z wychowanków, na przykład Toddowi, przekonanie, że idee oraz uczucia odkrywane w literaturze, są rezultatem głębszego widzenia rzeczywistości. Nie istnieje bowiem wyraźna różnica między poezją a egzystencją – literatura jest destylatem życia, a ono samo, dzięki uczynieniu go niecodziennym, przekształca się w literaturę¹⁵. Zdolność postrzegania wszechrzeczy w poetycki sposób przynosi poczucie pełni nawet w chwilach smutku, co Todd Anderson zrozumie po śmierci Neila, kiedy patrząc na pokryty śniegiem krajobraz, nagle dostrzeże jego piękno¹⁶.

13 Zob. A. SZCZECURA, P. ZWIERZCHOWSKI: *Ballada o dojrzewaniu*. „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 62.

14 Postać Johna Keatinga, mimo iż w odczuciu szerokiej publiczności stała się jednym z filmowych wzorców nauczyciela doskonałego, wzbudziła jednak pewne kontrowersje. To głównie na nią John Simon przypuścił zjadliwy atak, nazywając *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* „nieuczciwym filmem” oraz „wyjątkowo nachalnym okazem pseudowrażliwości, pseudopowagi i pseudorealizmu”. Zob. J. SIMON: *Trele-morele*. Przeł. Z. BATKO. „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 57.

15 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 146.

16 Zob. tamże.



Fot. 12. Ostatni hołd dla „Kapitana”. Uczniowie z Welton School żegnają swojego charyzmatycznego nauczyciela

W ostatniej sekwencji Todd, przełamując wewnętrzną niemoc, jako pierwszy wchodzi na pulpit ławki w ostatnim hołdzie dla swojego „Kapitana”, zwolnionego po śmierci Neila. Na to samo decydują się jedynie najzagorzalsi orędownicy Keatinga; pozostali uczniowie siedzą posłuszenie w ławkach. W scenie tej kumulują sprzeczne emocje: gorliwość połączona z nieśmiałym optymizmem (Todd, Charlie) spotyka się z melancholią, rezygnacją i gotowością do posłuszeństwa (to przypadek Camerona, którego zeznania przyczyniły się do usunięcia Keatinga i rozwiązania Stowarzyszenia). Przesłanie nauczyciela padło na żyzną glebę, lecz będzie wymagało o wiele więcej pracy i cierpliwości, by przynieść upragnione owoce. Opuszczając szkołę, Keating patrzy chyba na coś więcej niż na swoją klasę; w pewien sposób patrzy na podzieloną Amerykę, stojącą u progu ery kontestacji, nabrzmiałą problemami i podziałami, które lada moment eskalują w postaci rewolucji obyczajowej, w której co prawda zakiełkują idee wolności i samorozwoju, lecz okażą się one o wiele bardziej wymagające niż mogło się wydawać w pierwszej chwili zachłyśnięcia się nimi.

Wychowawcy z Welton School (jak wcześniej pani Appleyard w *Pikniku...*) dążą do wdrożenia młodych umysłów w rutynę statecznego życia, będącego przeciwieństwem duchowej egzystencji, której sami skrycie pożądamy. Ostateczna ucieczka oraz unieważnienie autorytetu, które miało miejsce w Appleyard's College, w murach Welton School staje się jedynie tymczasowym zawieszeniem restrykcyjnych praktyk¹⁷. Los młodych

buntowników jest teraz niepewny (być może także i oni zostaną usunięci). Todd – jeden z najbardziej „wywyższonych”, obok Neila, uczniów Keatinga – po samobójstwie przyjaciela odkrywa, że nie zawsze słowa i idee są w stanie zmienić świat. Niektórzy z uczniów, pozbawieni duchowego przywództwa swego „Kapitana”, z pewnością zaakceptują dążenia władz uczelni, gdyż „konformizm jest jedną z nihilistycznych pokus buntu”¹⁸.

Scena, w której McAllister, jeden z nielicznych pedagogów życzliwych Keatingowi, obserwuje przez okno szkolny plac, na którym nauczyciel literatury deliberuje na temat zagrożeń konformizmu, zostaje powtórnie przywołana pod koniec filmu, gdy przez to samo okno Keating (już zawieszony) obserwuje McAllistera oprowadzającego po dziedzińcu uczniów wkuwających łacińską deklinację. Symboliczne obramowanie postaci poprzez okna lub drzwi podkreśla ich bezsilność oraz potencjalną uległość (McAllister jest rozdarty między lojalnością wobec szkoły a sympatią do Keatinga)¹⁹. Kiedy po raz pierwszy pojawia się pan Perry, ojciec Neila, zatrzymuje się w drzwiach pokoju syna. Ożywiona dyskusja bohaterów na temat uczestnictwa Neila (który z kolei jest „zamknięty” w ramach okna) w zajęciach pozalekcyjnych ilustruje skomplikowaną relację między dwoma światami – idealistycznym i pragmatycznym.

W odróżnieniu od Andersonów, których obojętność dotkliwie rani Todda, okrucieństwo ojca Neila wynika z jego nadgorliwości oraz chęci wpływania na każdą dziedzinę życia syna. „Pokaż mi serce nie opętane zwodniczymi marzeniami, a pokażę ci człowieka szczęśliwego” – cyniczny zwrot wypowiedziany przez McAllistera ilustruje drogę życiową obraną przez pana Perry’ego, który przelewa swoje ambicje na Neila. Mając obsesję na punkcie porządku, nie potrafi zrozumieć desperackich prób zaspokojenia (abstrakcyjnych dla niego) duchowych potrzeb syna („Pójdiesz na Harvard, a potem do szkoły medycznej” – powie synowi, dając mu jasno do zrozumienia, że wszelka dyskusja jest bezcelowa).

Reaktywowane przez Neila Stowarzyszenie Umarłych Poetów staje się częścią kampanii nieposłuszeństwa będącej czymś więcej niż próbą zakłęcia życia w poezję²⁰. Znajdując się najbliżej Keatinga (to on jako pierwszy zwróci się do niego za pomocą frazy: „Kapitanie, mój kapitanie”), chłopak odstaje od reszty uczniów, którzy wciąż nie są gotowi, by poświęcić się „spijaniu soków życia”. Nic dziwnego: w końcu pośród nich to on najbardziej potrzebuje wolności. Jej osiągnięcie wymaga od niego

18 A. CAMUS: *Człowiek zbuntowany*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 2002, s. 111.

19 Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 180.

20 Tamże, s. 172.

jednak o wiele więcej trudu niż nocna wycieczka do jaskini. Wybierając występ na scenie jako własny sposób ekspresji oraz ucieczki, realizuje swój sen o aktorstwie, chwilowo wyzwalać się spod despotycznej władzy ojca. W *Pikniku pod Wiszącą Skatą* Weir odwoływał się do Szekspirowskiej *Burzy*, do sugestywnej, podobnej do snu podróży będącej ucieczką od skonwencjonalizowanego społeczeństwa w magiczne, wyzwalające obszary²¹. W *Stowarzyszeniu...* przywołuje natomiast *Sen nocy letniej* – sztukę o pragnieniu nieskrępowanej wolności zwieńczonym koniecznością powrotu do ograniczeń cywilizacji. W tym „śnie o indywidualnej wolności”²² realizuje się bunt Neila, za sprawą którego chłopak próbuje przekroczyć granice świata wytyczone dla niego przez ojca. Nawiązanie do Szekspira jest jednak ironiczne: zamiast snu nocy letniej w filmie Weira rozegra się przecież tragedia nocy zimowej.



Fot. 13. „Sen o indywidualnej wolności” zakończony tragedią. Neil – ulubiony uczeń Johna Keatinga

Na samobójstwo Neila możemy spojrzeć z dwóch stron. Z jednej jest ono tragiczną konsekwencją atrofii w stosunkach ojciec – syn zaognionej romantycznymi ideami. Wbrew pozorom nie tylko pan Perry odpowiada za tragiczny obrót wydarzeń. Tuż po tym, jak zostaje zabrany przez ojca z teatralnej garderoby, Neil ma okazję szczerze opowiedzieć rodzicom o swoich emocjach. Pan Perry wręcz go do tego prowokuje i wydaje się rozczarowany, kiedy Neil w ostatniej chwili wycofuje się, szepcząc słowo

²¹ Zob. tamże, s. 177.

²² Zob. tamże, s. 173.

„nic”. Scena ta nasuwa przypuszczenie, że ojciec Neila co prawda wywiera na synu silną presję, w głębi jednak żywi nadzieję, że chłopak przeciwstawi mu się w akcie prawdziwie męskiej odmowy. Neil nie jest jednak w stanie podołać temu wyzwaniu. Po latach życia w cieniu despoty nie potrafi w dojrzały sposób komunikować swoich uczuć. Z drugiej strony, poprzez swoją śmierć Neil staje się odpowiednikiem Sary z *Pikniku pod Wiszącą Skatą*. Jego postępowanie może świadczyć o tym, że jest gotów do uczestnictwa w rytuale ostatecznego przejścia, przekroczenia wszelkich granic. Scena poprzedzająca jego śmierć, w której Neil kroczy ciemnym korytarzem, charakteryzuje się mesmerycznym rytmem, uzyskanym dzięki zwolnionemu ruchowi (który wcześniej towarzyszył bohaterom w finale sekwencji przedstawienia teatralnego) oraz przejmującej ciszy zakłóconej pojedynczym wystrzałem. Według Alberta Camusa: „Samobójca wierzy, że unicestwia wszystko i wszystko zabierze ze sobą, ale nawet z jego śmierci rodzi się wartość, dla której może warto byłoby żyć”²³. W chwili tragedii pan Perry, krzycząc „Mój biedny synu”, po raz pierwszy wyraża ogrom swej miłości do Neila. I chociaż bieg wydarzeń doprowadzi do usunięcia Johna Keatinga ze szkoły, to jednak śmierć Neila zaowocuje czymś jeszcze: świadomy i otwarty bunt, na który młody samobójca ostatecznie się nie zdobył, nie potrafiąc w bezpośredniej konfrontacji przeciwstawić się ojcu, stanie się udziałem Todda, który stając na szkolnej ławce zdemonstruje swoją gotowość do patrzenia na świat z perspektywy innej niż ta narzucona mu przez miejsce wyznaczone przez instytucję.

Zdaniem Edgara Morina: „Z chwilą pojawienia się samobójstwa społeczeństwo nie tylko nie umie przepędzić śmierci; nie tylko nie może dać jednostce zasmakować życia, lecz na dodatek samo zostaje pokonane i unicestwione: nie jest w stanie oddziaływać na śmierć człowieka – ani pozytywnie, ani negatywnie. Afirmowana jednostka odnosi swoje największe zwycięstwo, które jest jednocześnie jej największą, nieodwracalną klęską. Gdy jednostka zrywa wszelkie więzy; gdy pojawia się samotnie, w pełni chwały; pojawia się również śmierć podobna do słońca, nie mniej samotna i pełna blasku”²⁴. Samobójstwo Neila staje się hańbiącym wyłomem w nieskalanym wizerunku Welton School. Jednocześnie dokonuje smutnej apoteozy nadwrażliwego ucznia, wpisując go w poczet cieni zamieszkujących stare fotografie.

Śmierć dla Neila, tak jak zniknięcie dla dziewcząt w trakcie pikniku, „przebudzenie” dla Davida Burtona czy „ocalenie” dla Maxa Kleina, jest jego własną drogą ku przeznaczeniu. Neil, ubrany jedynie w spodnie

²³ A. CAMUS: *Człowiek zbuntowany...*, s. 14.

²⁴ E. MORIN: *Antropologia śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Przeł. S. Ci-CHOWICZ, J.M. GODZIMIRSKI. Warszawa 1993, s. 101.

spragnionej wrażeń publiczności. Wszystko, co Truman wie na temat otaczającego go świata, jest kłamstwem. Jego współpracownicy, rodzina oraz przyjaciele są jedynie aktorami na usługach przemysłu rozrywkowego. Seahaven to baudrillardowska symulakra: sztuczne, stechniczowane łono, dające złudne poczucie wygody i bezpieczeństwa, w rzeczywistości zaś olbrzymia scena przesycona paranoiczną atmosferą, na której pod czujnym okiem pięciu tysięcy kamer Truman walczy o uzyskanie poczucia własnej tożsamości oraz autentyczności.

W pełni zuniformizowane oraz perfekcyjnie zaplanowane Seahaven przypomina Disneyland, który Jean Baudrillard uważa za „doskonały model wszystkich splatających się ze sobą porządków symulacji. Jedyną fantasmagorią w tym wyobrażonym świecie jest czułość i stale emanujące z tłumu ciepło oraz dostatek, a nawet nadmiar gadżetów wykorzystywanych do podtrzymania w tłumie tego grupowego afektu. Konstruuje to w sposób całkowity z absolutną samotnością parkingu; prawdziwego obozu koncentracyjnego”²⁷. Parki tematyczne Disneylandu skrywają pod łagodną fasadą rodzinnego ciepła technologię nadzoru i manipulacji. W Seahaven funkcję „parkingu” pełni ulokowana „na księżycu” siedziba producenta telewizyjnego, Christofa, z której niepodzielnie sprawuje on kontrolę nad stworzonym przez siebie uniwersum. Konstrukcja olbrzymiego hipodromu przywołuje echa Benthamowskiego panoptikonu – królewskiej menażerii, w której zwierzę zostało zastąpione człowiekiem²⁸. Chociaż jednak życie Trumana poddane jest systemowi ciągłej rejestracji, bohater nie ma pojęcia o mnogości spojrzeń, mających wzbudzić w nim „świadome i trwałe przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję autorytarnego funkcjonowania władzy”²⁹, którą uosabia Christof („Obserwowałem cię przez całe życie” – powie pod koniec filmu do Trumana).

Christof jest rodzajem parodii medialnego mesjasza – pretensjonalnego i egoistycznego kreatora, łączącego w sobie rodzicielski autorytet z pompacyjną megalomanią. W swoim francuskim berecie i okularach w drucianej oprawce, wiecznie pochylony, skupiony, kroczący powoli (najwyraźniej przygnieciony ciężarem odpowiedzialności za utrzymanie najwyższego poziomu oglądalności), jest ekscentrycznym wizjonerem uwieczonym we wnętrzu swojego medialnego *opus magnum*. Kiedy tłumaczy Sylvii – byłej pracownicy, która odgrywa kluczową rolę w życiowej przemianie Trumana – że Seahaven jest azylem chroniącym Burbankę przed pełną złą i okrucieństwa egzystencją poza gigantyczną kopułą,

27 J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 18–19.

28 Zob. M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 1998, s. 198.

29 Tamże, s. 196.

prawdopodobnie odnosi się do własnych negatywnych doświadczeń. Pod tym względem przypomina Alliego Foxa z *Wybrzeża Moskitów*; przecież on również tworzył od podstaw „nowy, wspaniały świat”, w którym urzeczywistniał (w swoim mniemaniu, oczywiście) odwieczne pragnienie wolności, autentyczności i poczucia bezpieczeństwa.

Wrażenie wolności, które Seahaven roztacza przed Trumanem, jest jedynie iluzją, skrywającą pod powierzchnią bajkowości wyolbrzymiony (przez co dla nas widoczny) aparat manipulacji. Całkowita kontrola nie przynosi wolności, lecz zniewolenie, przez co tezy Christofa przypominają slogany z *Roku 1984* George’a Orwella („Niewola jest wolnością”³⁰). Jediną osobą uwięzioną w Seahaven jest jednak Truman – reszta znajduje się tu z własnego wyboru. Naczelne hasło miasta: „Omni pro uno” („Wszyscy za jednego”) nie zmienia faktu, że owi „wszyscy” to aktorzy i technicy, potrzebni do utrzymania ciągłości show. Ich „egzystencja” warunkowana jest obecnością i przewidywalnym zachowaniem Trumana, dlatego tak ważne staje się uniemożliwienie mu opuszczenia pasożytniczego łona „przybranej” rodziny.

Spadający reflektor, podobnie jak niewytłumaczalny opad gradu w *Ostatniej fali*, burzy obraz spokojnego, lecz zamkniętego społeczeństwa, sprawiając, że protagonista, podążając drogą przemiany wiodącej przez doświadczenie bliskiej śmierci, wykroczy poza sferę rzeczywistości, odkrywając prawdę o własnej tożsamości. Losy protagonisty filmu, jak dowodzą niektóre analizy³¹, nasuwają skojarzenia z gnostyckimi narracjami dotyczącymi wyswobodzenia się z nieprawdziwego świata iluzji, fałszu i zniewolenia, przy czym kluczową rolę pełni w tym procesie element poznania skrywanej przez Demiurga (tutaj uosobionego przez Christofa) natury świata. Truman intuicyjnie poszukuje prawdy, początkowo jednak wrażenie autentyzmu odnajduje jedynie w sferze własnej podświadomości, której symboliczną reprezentacją jest piwnica jego domu. Podobnie jak grota Stowarzyszenia Umarłych Poetów, ta niewielka, sekretna przestrzeń umożliwia Trumanowi ucieczkę w głąb siebie, gdzie prowadzi on alternatywne życie, będące kolażem skrawków wspomnień i niezrealizowanych pragnień. Jego sen o odnalezieniu Sylvii jest równocześnie snem o odkryciu prawdy o zewnętrznym świecie.

Seahaven, osada zaprogramowanej nostalgii, jest całkowicie pozbawione dyskrekcji. W odróżnieniu jednak od wielu uczestników *reality shows*, którym przestrzeń programu pozwala realizować ekshibicjonistyczne

30 G. ORWELL: *Rok 1984*. Przeł. T. MIRKOWICZ. Warszawa 1988, s. 7.

31 Zob. M.M. GIERAT: *Truman, czyli prawdziwy człowiek*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 311–319.

tęsknoty i pławić się w mnogości spojrzeń niewidocznych obserwatorów, Truman jest nieświadomą ofiarą voyeurystycznych zakusów Wielkiego Ojca. Jedynym sposobem na pokonanie systemu oraz ocalenie własnej poczytalności w królestwie permanentnej inwigilacji okazuje się spontaniczność („Działam pod wpływem impulsu. Pomocy! Jestem spontaniczny!” – wykrzyknie radośnie Truman podczas jednej z prób ucieczki). Jednak pomysłowość wszechwiedzącego „ojca” jest w stanie (tymczasowo) zaradzić wywrotowym działaniom niepokornego „syna”.

Kiedy Truman decyduje się polecieć na Fidżi (jest przekonany, że tam odnajdzie Sylwię), Christof aktywizuje cały arsenał środków mających uniemożliwić nedorzeczną odyseję. Począwszy od plakatów w biurze podróży („To może przydarzyć się tobie!” – brzmi podpis pod ilustracją przedstawiającą samolot trafiony piorunem), zsynchronizowanych korków drogowych i „przypadkowego” pożaru lasu, a skończywszy na wycieku z reaktora atomowego (*sic!*), producent stara się wymusić na Trumanie posłuszeństwo oraz nakłonić go do czerpania przyjemności z własnej uporządkowanej egzystencji. Ale przecież Truman nie jest naiwny. Najwyraźniej rozumie, jak bardzo puste i przewidywalne jest jego życie. Ilustruje to jego relacja z żoną, Meryl. Ich małżeństwo ma w sobie coś upiornego: to bezdzietna, pozbawiona miłości symulacja rodzinnego życia, upływająca wśród przyklejonych uśmiechów, będących niezbędnym dodatkiem do pustych dialogów o charakterze jawnej reklamy („Mococoa – próbowałam już innych, ale to jest najlepsze!” – powie Meryl, starając się ukryć zdenerwowanie dociekliwymi pytaniami Trumana). Ich związek jest wynikiem reżyserskich zabiegów Christofa, nic więc dziwnego, że Truman nie potrafi się weń w pełni zaangażować. Ostatnie nici ewentualnego przywiązania zostają zerwane, kiedy bohater – oglądając weselne zdjęcia – zauważa, że na jednym z nich Meryl ma palce skrzyżowane w geście sugerującym, iż składane przez nią śluby nie są szczere ani prawdziwe.

Siłą pobudzającą bunt Trumana jest uporczywe wspomnienie Sylwii, będącej obietnicą nowego wymiaru życia, egzystencji poza Seahaven. Ich urzekające chwilową intymnością spotkanie ma miejsce nad brzegiem morza, symbolizującego zarówno uwięzienie, jak i możliwość ucieczki. Zaszczepiony przez Christofa lęk Trumana przed wodą jest efektem traumatycznego wspomnienia z dzieciństwa: chłopiec był bowiem świadkiem pogrążenia się ojca w morskiej kipieli. Kiedy jednak protagonista odkrywa prawdę o okolicznościach „śmierci” rodzica, staje się świadom istnienia drugiego, „złego ojca”, z ukrycia pociągającego za sznurki³². Autentyczność relacji z Sylwią zostaje skontrolowana okrutną ironią

³² Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 178.

oraz cynizmem scen, w których Truman spotyka się ze swoim „najlepszym przyjacielem”, Marlonem („Przyjaźnimy się od siódmego roku życia. Za nic w świecie nie potrafiłbym cię okłamać” – mówi Trumanowi Marlon, posłuszny podszeptom Christofa, tworzącego pełne patosu ujęcie). W scenach tych, rozgrywających się na moście lub nad brzegiem morza, Truman daje upust tłumionym uczuciom, którym póki co nie jest w stanie sprostać, głównie z powodu traumy zmuszającej go do pozostania na łądzie³³.

Truman został wychowany wewnątrz szczelnego środowiska rządzonego przez kapryśnego boga. Christof uosabia boskość rodem z Księgi Hioba, lecz jest także znawcą ludzkiej psychiki: „scenariusze” jego autorstwa odwołują się do najbardziej podstawowych ludzkich lęków związanych z możliwością utraty miłości, rodziny czy tożsamości³⁴. Jednocześnie Christof zapewnia, że wszystko, co dzieje się wokół Trumana, jest dla widzów sposobem na ucieczkę od niepewności i bólu codziennego życia.

Niespełna trzy dekady, które Truman spędził w Seahaven, osłabiły w nim zdolność bezpośredniego reagowania. Protagonista decyduje się na bunt, zaczynając rozumieć, że jedyną formą wybawienia będzie dla niego ucieczka z Seahaven. „Nie możesz iść dalej, nie zaczynając wracać” – powie Marlonowi o Fidzi, wyrażając swoje pragnienie znalezienia się nie tylko na geograficznym, lecz także symbolicznym biegunie tego, co reprezentuje sobą jego rodzinne miasto. Truman oszukuje więc Christofa, który jest zresztą przekonany, że Burbank zaakceptował wyjaśnienie Marlona, jakoby cała intryga stanowiła jedynie projekcję własnych niepokojów bohatera³⁵. Tym bardziej bolesne staje się dla Christofa odkrycie, że „pierworodny syn korporacji” odważył się podważyć jego „ojcowski” autorytet na oczach wielomilionowej publiki, wykorzystując prymitywny podkop, otwierający mu drogę ku upragnionej wolności.

Pragnąc zrealizować swoje marzenie, Truman buntuje się przeciw przymusowej egzystencji wewnątrz snu kogoś innego („boga-ojca”). Przywołując myśl Alberta Camusa, możemy go uznać za człowieka zbuntowanego; za kogoś, kto mówi „nie”. Co jednak owo „nie” oznacza? Według Camusa:

[...] na przykład „to trwało zbyt długo”, „do tego miejsca tak, dalej nie”, [...] a także: „jest granica, której nie przekroczysz”. W sumie to „nie” zakłada istnienie granicy. Tę samą ideę granicy odnajdziemy w poczuciu zbuntowanego, że ów drugi „przesadza”; że rozciąga swoje prawo poza linię,

33 Zob. tamże.

34 Zob. tamże, s. 179.

35 Zob. tamże, s. 172.

za którą inne prawo rządzi i je ogranicza. Tak więc ruch buntu wspiera się jednocześnie na kategoriycznym odrzuceniu ingerencji uznanej za niedopuszczalną i na niejasnym przekonaniu o własnej słuszności czy raczej wrażeniu zbuntowanego, że „ma prawo do”. Bunt nie odbywa się bez poczucia, że w jakiś sposób i w jakimś punkcie człowiek ma rację [...]. Stwierdzając istnienie granicy, stwierdza też istnienie tego wszystkiego, co poza nią przeczuwa i czego chce bronić³⁶.

Bunt Trumana jest skierowany przeciw psychologicznej iluzji, krępującej jego własną percepcję oraz więżącej jego umysł w sztucznej osobowości. Mając przeczucie istnienia „innego życia” poza wytyczonymi granicami, ucieka, pozostawiając za sobą zastępy groteskowych istot. Kiedy znika, maska dotychczasowej uczynności i serdeczności zsuwa się z oblicza miasta. Połączone siły ruszają w pogon za zwierzyną, która ośmieliła się zburzyć harmonię telewizyjnej „krainy wiecznego szczęścia”. Podobnie jak przyjazny dotąd dalmatyńczyk Pluto, medialny totalitaryzm obnażył swoje kły.

Fot. 14. „Prawdziwy Człowiek”. Truman ucieka z Seahaven



Jak reaguje na to wszystko oddana publiczność? Widzowie od dłuższego czasu mają świadomość, że Truman planuje ucieczkę, jednak ciągle łudzą się, że mimo wszystko nie opuści Seahaven, aby show mógł dalej

³⁶ A. CAMUS: *Człowiek zbuntowany...*, s. 21.

trwać. Truman stał się bowiem personą, której „pojawienie się jest regularnym i pewnym wydarzeniem, na które się liczy, które się planuje i włącza w schemat życia codziennego. Zwolennicy osoby żyją z nią, dzieląc krótkie epizody jej życia publicznego, a nawet – prywatnego [...]. Po pewnym czasie zwolennik (»fan«) zaczyna wierzyć, że »zna« personę znacznie bliżej i głębiej niż inni; że »rozumie« jej charakter i docenia jej wartość i motywy działania”³⁷.

Oczywiście, Truman nie posiada „prywatnego” życia, gdyż każdy aspekt jego egzystencji rozgrywa się pod czujnym okiem voyeurystycznego boga, dzielącego się ze swoimi współwyznawcami „prawdziwością” bohatera („Może to nie Szekspir, ale na pewno coś autentycznego. Samo życie” – powie Christof w wywiadzie). Ale przecież świat protagonisty jest nowomediálną antyutopią, w której wiadomości, polityka, reklamy i życie codzienne są świadomie wykreowaną iluzją; więcej nawet: jak pisze jedna z badaczek, „*Truman Show* to sytuacja ekstremalna, voyeurizm osiąga w nim najwyższy poziom wyrachowania, ponieważ [...] łączy się [...] już tylko z przyjemnością patrzenia, rozrywką oraz finansowym zyskiem”³⁸. Widownia programu Christofa zdradza skłonność do prostej i ekscytującej rozrywki, będącej imitacją życia. Nieplanowany „powrót taty” Trumana jest doskonałym przykładem realizacyjnego rozmachu oraz konwencjonalności: widzimy detale twarzy pokrytych łzami wzruszenia, a w tle rozbrzmiewa sentymentalna melodia grana na żywo. W tego typu „emocjonalnych” scenach, które bohater grany przez Eda Harrisa realizuje „pod publiczność”, Weir silnie podkreśla rozróżnienie między swoją pracą, a tym, co robi Christof. Obaj wykorzystują te same elementy w urzeczywistnianiu swoich projektów: aktorów, techników, dekoracje, muzykę oraz efekty specjalne. Tym jednak, co różni scenę, w której Truman spotyka Sylwię (w tle słyszymy wówczas koncert fortepianowy Chopina) od spotkania po latach z zaginionym ojcem (muzyka Philipa Glassa), są emocje. Oczywiście, obie sceny są efektem reżyserskiej pracy (Weir nie kwestionuje swojej pozycji jako tego, który kreuje fikcję), jednak wysiłek filmowego autora dąży ku etyczno-emocjonalnej szczerości, której zostają przeciwstawione fałsz, egoizm oraz megalomania Christofa³⁹.

Publiczność *Truman Show* (przedstawioną w filmie, ale czy tylko ją?) cechują sprzeczne uczucia. Z jednej strony ma ona w sobie coś wampi-

37 D. HORTON, R.R. WOHL: *Komunikacja masowa i paraspółeczna interakcja. Uwagi o intymności na odległość*. Przeł. A. PISKORZ. W: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*. Red. A. GWÓZDŹ. Kraków 1997, s. 66.

38 A. CIASTOŃ: *Przestrzeń zamknięta w tym, co widzialne*. „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 79, s. 167.

39 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, 171.

rycznego: gotowa jest przecież spijać nie tylko okazjonalne przyjemności Trumana, lecz także jego ból. Niczym opętani tabloidową rubryką skandali, miłośnicy *Truman Show* czerpią (często nieświadomioną) satysfakcję z nieszczęścia innych⁴⁰. Z drugiej jednak strony, widzowie dzielnie sekundują Trumanowi w czasie jego ucieczki i desperackiej próby zmierzenia się z rozszalałym żywiołem. Czy zatem *Truman Show* naprawdę daje widzom „nadzieję, radość oraz inspirację”? Jeśli tak, to poziom duchowego i emocjonalnego zubożenia odbiorców jest katastrofalny, nie wspominając już o poszukiwaniu przez nich zastępczych wrażeń i przeżyć w niezwykłym show „Prawdziwego Człowieka” („True Man”). Amoralność przemysłu rozrywkowego sankcjonowana jest przez właściwie widzom pragnienie obcowania „z prawdziwym życiem i śmiercią”. Odbiorcy są zaabsorbowani manipulacyjnym i rozrywkowym aspektem fabuł będących symulacją życia, lecz równocześnie aprobują próby ucieczki Trumana, symbolizujące być może ich własne próby uniezależnienia się od symbiotycznej relacji ze światem mediów.

Christof mówi: „O ile świat, który zamieszkuje, jest pewnym oszustwem, o tyle w samym Trumanie nie ma nic fałszywego”, dając do zrozumienia, że istnieje część osobowości, która jest niezależna od efektu, jaki kultura i media wywierają na ludzi. Kiedy Truman wypływa na pełne morze (podobnie jak Charlie Fox w ostatniej scenie *Wybrzeża Moskitów*), pokonuje własny strach mający przedłużenie w lęku przed symbolicznym, rytualnym zanurzeniem w prawdzie⁴¹. Próba zatopienia łódki przez rozgniewanego „boga-ojca”, manifestującego swoją potęgę poprzez „majestas bezkresnych przestrzeni niebieskich” oraz „tremendum burzy”⁴², nie jest w stanie powstrzymać przebudzonej świadomości Trumana. Dzięki komputerowej symulacji, Christof wywołuje gwałtowny sztorm, jak gdyby dając widzom do zrozumienia, że media stały się dziś ekwiwalentem Natury. Jak wszyscy bohaterowie filmów Weira, także Truman okaże się bezradny wobec sił stanowiących (choćby i symulowaną) domenę przyrody. Przegrywając z wodnym żywiołem, protagonista odnosi jednak zwycięstwo nad boskim uzurpatorem. Zdaniem Eliadego: „Poprzez zanurzenie w wodzie umiera »stary człowiek«, rodzi się zeń nowa, zregenerowana istota”⁴³. Truman, uciekając z „technologicznego Edenu”, ma przeczucie istnienia „wyższego świata”, do którego wiedzie droga przez cierpienie

40 Zob. tamże, s. 173.

41 Zob. tamże, s. 178.

42 Zob. M. ELIADE: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1999, s. 99.

43 Tamże, s. 108.

symbolizowane przez wywróconą łódź. Bunt Trumana staje się zatem buntem metafizycznym, który jest ruchem, w którym człowiek powstaje przeciw swemu losowi i całemu światu, zawierającym w sobie „sąd wartościujący, w imię którego zbuntowany odmawia zgody na swój los”⁴⁴.

Pytając swego „stwórcę”, czy wszystko, co do tej pory znał, było kłamstwem, usłyszy jedynie: „Ty byłeś prawdziwy”. Ta okrutna odpowiedź uświadamia mu, że jedyną prawdą w jego życiu były chwile, kiedy tęsknił za ukochaną Sylwią. Irracjonalna miłość zdewastowała racjonalny scenariusz Christofa⁴⁵. Docierając „na kraniec świata”, Truman wstępuje po „niebiańskich schodach” do drzwi, wiodących ku *terra incognita*. Według Eliadego: „Niebo objawia się w całej swej rzeczywistości: nieskończone, transcendentne. »To, co najwyższe«, staje się po prostu atrybutem bóstwa. Wyższe sfery, niedostępne dla człowieka, przestrzeń międzygwiazdna, zostają obdarzone boskim mirem transcendencji; rzeczywistości absolutnej i wieczności. »To, co na wysokościach«, jest zasadniczo dla człowieka wymiarem niedostępnym; jest ono zastrzeżone mocom i istotom nadludzkim; kto wspina się ceremonialnie po stopniach świątyni lub liturgicznej drabiny prowadzącej do nieba, przestaje być człowiekiem”⁴⁶. Poszukiwanie Trumana zostaje zwieńczone apoteozą jego osoby. Kwestionując wolę Christofa, protagonista wkracza w sferę wiedzy dostępnej „wybranym”, którą zdoła przyswoić, przekraczając symboliczny próg, wiodący do „naszego” świata. Powtarzając po raz ostatni grzecznościową formułkę, zabarwia ją sarkazmem. Podobnie jak Charlie Fox w ostatniej scenie *Wybrzeża Moskitów*, jest gotowy na przyjęcie odpowiedzialności za kreowanie własnej historii w obcym, niebezpiecznym i nieprzewidywalnym, lecz przez to autentycznym, świecie.

44 A. CAMUS: *Człowiek zbuntowany...*, s. 35.

45 Zob. M. BLISS: *Dreams within a Dream...*, s. 177.

46 M. ELIADE: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. WIERUSZ-KOWALSKI. Łódź 1966, s. 45.

ROZDZIAŁ V. Podróże w nieznane

W ostatnim rozdziale niniejszej książki chcielibyśmy przyjrzeć się trzem filmom, w których silne transnarodowe tropy spotykają się z tematem konfrontacji człowieka z naturą, stymulującej bohaterów do przekraczania rozmaicie rozumianych granic i barier. W każdym z przypadków wątki te będą nieco inaczej ułożone: w *Zielonej karcie* reprezentujący różne porządki protagoniści poruszają się w przestrzeni, która sama w sobie ma już znamiona fenomenu transnarodowego; w *Panu i władcy: Na krańcu świata* obserwować będziemy postaci, dla których transnarodowym doświadczeniem okaże się wojna prowadzona w przestrzeni nieokiełzanego morskiego żywiołu, z kolei w *Niepokonanych* transnarodowość przejawia się zarówno na poziomie metatekstowym (istotna jest w tym kontekście kwestia adaptacji powieści Sławomira Rawicza *Długi marsz*), jak i diegetycznym (uwięzieni w tajdze bohaterowie nie bez kozery powiedzą o sobie, że są niczym Liga Narodów).

Nieustannie obecny w twórczości Petera Weira wątek transgresji nabiera w owych dziełach szczególnego znaczenia, wiąże się bowiem przede wszystkim ze spotkaniem outsidera z (kimś/czymś jeszcze bardziej) Obcym. Są to zarazem filmy, które spaja motyw podróży rozumianej dosłownie (*Pan i władca...*, *Niepokonani*) oraz metaforycznie (*Zielona karta*). W każdej z trzech realizacji wybrzmiewa zatem z pełną mocą istotny w twórczości Weira motyw dialogu z Innym. Wędrówki podejmowane przez bohaterów – te rzeczywiste, tak samo jak i mentalne – stanowią tutaj bowiem często tylko pretekst do podróży w głąb obcego, odmiennego świata.

Ona i on: *Zielona karta*

Zrealizowana w 1990 roku *Zielona karta* to jedyna komedia romantyczna w dorobku Petera Weira, choć przecież już we wcześniejszych jego dziełach, na czele z *Samochodami, które zjadły Paryż*, pojawiały się humorystyczne akcenty. Był to jednakże komizm z gruntu inny, bliższy absurdaliom w stylu *Latającego Cyrku Monty Pythona* niż tradycji amerykańskich romcomów. Na tym tle *Zielona karta* stanowi projekt o zdecydowanie komercyjnym charakterze, co wcale nie oznacza, iż jest to film wolny od charak-

terystycznych dla Weira tropów. Niedługo po polskiej premierze trafnie zauważył Tadeusz Szczepański, że w dziele tym: „reżyser w innych dekoracjach, z innymi bohaterami, poprzez inny temat przedstawia kolejny wariant swej fascynacji tajemnicami podświadomości, siłami instynktu, intuicji i natury, uwięzionymi w skorupie racjonalizmu, zdrowego rozsądku, pragmatyzmu i społecznych konwencji fałszujących ludzkie tęsknoty i pragnienia”¹.

Zderzenie natury i kultury następuje w *Zielonej karcie* w sposób dość przewrotny, jego rzecznikami są bowiem postaci, wydawałoby się, niewłaściwie usytuowane na biegunach owej, tak bliskiej Weirowi, opozycji. Oto Brontë – młoda atrakcyjna Amerykanka, wegetarianka, wielbicielka ekologii oraz zdrowego trybu życia, przede wszystkim zaś botaniczka z zamiłowania – w toku akcji okazuje się postacią zdominowaną przez konwenanse, zamkniętą w świecie rygorystycznych nakazów i zakazów. Tymczasem Georges – francuski imigrant, sam siebie nazywający kompozytorem, rzekomy reprezentant „wyższej” (na dodatek „starej”, bo europejskiej) kultury – objawia dionizyjskie oblicze, manifestując na każdym kroku umiłowanie życia oraz skłonność do ulegania podszeptom naturalnych impulsów i instynktów. Ich spotkanie miało być jednorazowe i oparte na obopólnym interesie: Georges chciał wstąpić w związek małżeński z Amerykanką, aby otrzymać zieloną kartę gwarantującą mu możliwość pobytu i pracy na terenie Stanów Zjednoczonych; Brontë tymczasem musiała zostać mężatką, aby – realizując wyraźnie sprecyzowane oczekiwania zarządu pewnej kamienicy – uzyskać możliwość wynajęcia apartamentu z piękną oranżerią. Fikcyjne małżeństwo dość szybko przyciąga uwagę pracowników Urzędu ds. Imigracji, w związku z czym, wbrew swojej woli, Brontë i Georges z konieczności udają parę. Dwa dni, które mają na wzajemne poznanie się, stają się dla każdego z nich okazją do wejścia w zupełnie obcą dla siebie rzeczywistość.

Które z nich jest prawdziwym piewcą natury? Brontë zakłada parki i ogrody w ubogich dzielnicach Nowego Jorku, skrupulatnie pielęgnuje rośliny w oranżerii i konsekwentnie prowadzi ekologiczny, „zielony” tryb życia. Jej postawa, skonfrontowana z gruboskórnym Georges’em, który nie ukrywa swojej awanturniczej przeszłości, objawia się jednak nie jako autentyczne umiłowanie przyrody, lecz jako dążenie do jej okiełznania. W obliczu znacznego apetytu francuskiego męża wegańska dieta młodej Amerykanki jawi się jako wyraz dążenia do wyrugowania naturalnych instynktów związanych z jedzeniem. Kiedy w restauracji partner bohaterki, Phil, oświadcza, że nie je mięsa, kelnerujący im Georges z pewnym

1 T. SZCZEPAŃSKI: *Znowu zwyciężają daltoniści*. „Film na Świecie” 1991, nr 381, s. 66.

zdziwieniem pyta: „Dlaczego?”. Z kolei zakładane przez protagonistkę parki wydają się ekscentryczną rozrywką dobrze sytuowanej przedstawicielki klasy średniej, niemającą wiele wspólnego z prawdziwą naturą; nawet pielęgnowana przez Brontë oranżeria bardziej przypomina laboratorium, w którym przyroda zostaje w pełni podporządkowana człowiekowi, niż królestwo natury. Ekologia w wydaniu Brontë i jej współpracowników jest w *Zielonej karcie* prezentowana nie tyle jako wyraz troski o środowisko, co jako sposób na stawianie naturze granic, zamykania jej w ściśle określonych ramach, natomiast hołubione przez bohaterkę ogrody, parki i oranżerie są przestrzeniami nie pielęgnacji przyrody, lecz jej kontrolowania: stosownie przycięte, skrupulatnie posadzone i opatrzone nawozem rośliny tworzą rezerwat (Michael Bliss powie: „hermetycznie zamkniętą džunglę”²) przyrody bezpiecznej, bo całkowicie zależnej od ludzkich działań.

Ów wykalkulowany, racjonalny ekologizm w pewien sposób upodabnia Brontë do protagonistki *Hydraulika*³. Jill to wykształcona, uprzejma, lecz w gruncie rzeczy emocjonalnie chłodna antropolożka. W obu filmach Weir zdaje się krytykować postawy, które pod rzekomym pragnieniem otwarcia się na Inność (obce kultury, naturę) w gruncie rzeczy skrywają lęk przed nią i/lub pragnienie jej zdominowania, włączenia we własne narracje. Jill, która spędziła pewien czas na badaniu egzotycznej kultury, została zdemaskowana przez tytułowego hydraulika, z którego niestandardowym zachowaniem nie potrafiła sobie poradzić. Przedstawiciele tak zwanej kultury prostej stanowili dla niej mniejsze zagrożenie (może dlatego, że potrafiła ująć ich zachowania w antropologiczne narracje) niż Max reprezentujący ten sam, co ona, świat, nieustannie rozbijający jej przyzwyczajenia i oczekiwania. Nie mogąc w żaden sposób „oswoić dzikusa”, Jill posuwa się do kłamstwa i manipulacji, oskarżając hydraulika o kradzież i w ten sposób usuwając go ze swojej przestrzeni.

Losy Brontë toczą się inaczej, choć przecież i ona jest reprezentantką środowiska inteligentów rzekomo otwartych na Inność, w gruncie rzeczy zaś – o czym świadczy pyszałkowane zachowanie antypatycznego Phila – deprecjonującego osoby reprezentujące styl życia inny niż ich własny. Wtargnięcie Georges’a do jej zamkniętej, „ekologicznej” przestrzeni pozwala Brontë przekroczyć narzucone sobie ograniczenia i przyjąć inną niż

2 M. BLISS: *Dreams within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000, s. 153.

3 Na podobieństwa łączące te filmy zwraca uwagę również Jonathan Rayner, dostrzegający m.in. asocjacje w podstawowej dla obu filmów strukturze relacji osobowych: w *Hydrauliku* antropolożka Jill zostaje skonfrontowana z gruboskórnym robotnikiem, który sam siebie nazywa folkowym piosenkarzem, z kolei w *Zielonej karcie* ekolożka Brontë spotyka się z kloszardem-kompozytorem Georges’em. Zob. J. RAYNER: *The Films of Peter Weir*. London–New York 1998, s. 210–212.



Fot. 15. Chłodna antropolożka Jill skonfrontowana z nieznosnym hydraulikiem wydaje się postacią bliską Brontë z *Zielonej karty*

dotychczas perspektywę: natura, której w gruncie rzeczy do tej pory się bała, staje się jej bliska – rzecz jasna, chodzi w tym przypadku o naturę rozumianą nie jako starannie wyselekcjonowane okazy roślin, lecz jako pełnia egzystencji, pulsująca emocjami sfera, w której swoje miejsce mają życie, śmierć, miłość, nienawiść, a także intuicja, spontaniczność i instynkt.

Ogrody posiadają określone kulturowe znaczenia: są postrzegane jako przestrzeń, w której cywilizacja spotyka się z nieujarzmioną naturą, stanowią azyl przed zakusami barbarzyńców i dzikiej przyrody, będąc zarazem idealistycznym (i aktualizowanym w zależności od historycznych okoliczności) społecznym wyobrażeniem na temat tego, czym natura jest lub powinna być⁴. Jak dowodzą badacze, zważywszy na religijne, kulturowe, a nawet polityczne konotacje idei ogrodu, w miejscach tego typu – tak jak w życiu społecznym – trwa niekończąca się walka przeciwieństw: męskiego z żeńskim, dobra ze złem, indywidualizmu ze wspólnotowością, konsumeryzmu z samowystarczalnością, bogactwa z ubóstwem, *sacrum* z *profanum*, nauki z intuicją⁵. Wiele z tych wątków dochodzi do głosu w potyczkach, jakie prowadzą Brontë i Georges: ona reprezentuje kobietą delikatność, naukę (w swojej oranżerii bada niektóre gatunki roślin) oraz społecznikostwo (zakładanie ogrodów w dzielnicach biedoty jej spo-

4 Zob. M. FRANCIS, R.T. HESTER: *The Garden as Idea, Place, and Action*. W: *The Meaning of Gardens: Idea, Plance, and Action*. Eds. M. FRANCIS, R.T. HESTER. Cambridge-London 1990, s. 2.

5 Zob. tamże, s. 4.

sób na czynienie świata lepszym miejscem), równocześnie reprezentując amerykańską wyższą klasę średnią; on z kolei chlubi się swoimi tatuażami (jeden z nich przedstawia nagi nóż, będący – jak informuje bohater – zapowiedzią zemsty na kimś, kto go skrzywdził) oraz proletariackim pochodzeniem (w wieku dwunastu lat uciekł z domu, przez pewien czas był kłoszardem), podąża przede wszystkim za swoimi instynktami, jednocześnie jednak wydaje się na swój sposób samowystarczalny: radzi sobie w każdych warunkach, czy to mieszkając na ulicy, czy grając improwizowany fortepianowy koncert dla przedstawicieli nowojorskich elit.

W ogrody Brontë wpisane są jednak także znaczenia odsyłające do konkretnych kulturowych tradycji. Przecież bohaterka nosi imię nawiązujące do słynnych pisarek, których twórczość – wpisująca się w kanony literatury romantycznej – otwierała się też na inne, niekoniecznie racjonalne rozumienie natury. Śliczna i uparta – niczym bohaterka *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë – protagonistka jest też trochę podobna do Jane Eyre z powieści Charlotte Brontë; wszak i ona w pewnym momencie nieomal związała się ze społecznikiem pragnącym ratować świat⁶. W tym kontekście Georges jawi się jako figura tak samo fascynująca i na swój sposób niebezpieczna, jak nieokiełznany przybłęda Heathcliff (w jednej ze scen Georges mówi, że jego ojciec pragnął wieść cygańskie życie), ma – podobnie jak Edward Rochester – niejasną przeszłość i często bywa porywczy; sam przyznaje, że drzemie w nim bestia. Znaczące wydaje się nawet jego nazwisko: Faure, swoim brzmieniem przywołujące na myśl las czy bór⁷, a więc przestrzeń natury nieuporządkowanej ludzką ręką, przeciwstawnej do wypielęgnowanych ogrodów Brontë. Te ostatnie konotują większość sensów wpisanych w koncepcję ogrodnictwa przełomu XVIII i XIX wieku, której echa są doskonale wyczuwalne na przykład w powieściach Jane Austen. Oranżeria Brontë jest więc ogrodem (z początku dość trudnej) miłości, a zarazem – za sprawą Georges'a niesfornie wyrywającego część rzekomych „chwastów” – przestrzenią wyzwolenia od konwenansów, podczas gdy zakładane przez nią parki stanowią swego rodzaju scenę społeczną, gdzie protagonistka realizuje swoje etyczne idee, a jednocześnie próbuje przybliżyć przedstawicielom niższych warstw społecznych koncepcję świata jako ogrodu⁸.

6 Jonathan Rayner dowodzi ponadto, że Brontë oraz jej przyjaciółka Lauren to postaci mocno zakorzenione w tradycji amerykańskich *screwball comedies* (*Ich noce*, 1934, Franka Capry) oraz *sophisticated comedies* (*Filadelfijska opowieść*, 1940, George'a Cukora). Zob. J. RAYNER: *The Films...*, s. 208.

7 Nazwisko to wymawia się tak samo jak francuskie słowo *fôret*. Zob. T. SZCZEPAŃSKI: *Znowu zwyciężają daltoniści...*, s. 66.

8 O znaczeniu ogrodu w angielskiej kulturze przełomu XVIII i XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem prozy Jane Austen, pisze Anna OLEŃSKA: *Stosowny*

Przestrzeń ogrodu w szczególny sposób służy dokonywaniu transgresji. W toku wydarzeń każde z bohaterów przechodzi przemianę: Brontë pozwala ujawnić się swoim skrywanym, może nawet stłamszonym instynktom, poluznia więzy cisnącego gorsetu ograniczeń, z kolei Georges zaczyna dostrzegać w postawie żony dobroczynny wpływ spokoju i opanowania, a w jej działaniach element współczucia i pochylenia się nad duchowymi potrzebami miejskiej biedoty. Bardziej spektakularna, rzecz jasna, wydaje się przemiana Brontë, choć przecież nie jest ona szczególnie zaskakująca: już w otwierającej film sekwencji kupująca białą różę bohaterka odwraca głowę zafascynowana rytmem wybijanym na zaimprovizowanym bębnie przez afroamerykańskiego chłopca. Drobnym gestem sygnalizuje wpisana w postawę protagonistki możliwość otwarcia się na inną perspektywę, na przestrzeń instynktów i spontanicznych odruchów.

Istotne wydaje się to, że historia związku bohaterów – sama w sobie zawierająca transnarodowy potencjał (w końcu chodzi o romans francuskiego kompozytora-kloszarda z amerykańską ekolożką) – rozgrywa się w przestrzeni naznaczonej najrozmaitszymi kulturowymi wpływami. Nowy Jork w filmie Petera Weira to etniczny tygiel, gdzie spacerującej po chińskiej dzielnicy Brontë oferuje się afrykańską biżuterię, Georges pracuje jako kelner w restauracji o nazwie All Nations, serwującej potrawy z różnych stron świata, a w zamieszkiwanych przez hispanojęzyczną biedotę częściach miasta amerykańscy ekolodzy zakładają parki i ogrody. Szczególnie istotne wydają się w *Zielonej karcie* afrykańskie motywy. Bohaterowie, którzy poznają się w kawiarni o nazwie Afrika, w dalszej części filmu budują na tym fakcie najrozmaitsze fikcyjne narracje o swoim związku. W trakcie rozmów z członkami zarządu kamienicy Brontë utrzymuje, że jej mąż kompozytor szuka inspiracji na Czarnym Łądzie („Tam się poznaliśmy” – mówi bohaterka), Georges kłamie przyjaciółce żony, Lauren, że jego matka została stratowana przez słonie, a fabrykując na potrzeby spotkania z urzędnikami dowody małżeńskiej miłości, pisze listy, w których relacjonuje swoje wrażenia z pobytu w dżungli i daje się fotografować w kolonialnym stroju pośród egzotycznych roślin hodowanych przez Brontë. W pewnym momencie wydaje się, że w te awanturnicze afrykańskie opowieści zaczyna wierzyć nawet ukryty narrator historii, kiedy bowiem w jednej z ostatnich sekwencji bohaterowie biegną przez Central Park na wywiad w Urzędzie ds. Imigracji, w tle rozbrzmiewa utwór Enyi *Storms in Africa* (wcześniej zresztą „afrykańskie” motywy pobrzmiewały w ilustracyjnej muzyce Hansa Zimmera).



Fot. 16. Afryka (nie tylko) wyobrażona. Bohaterowie *Zielonej karty* konstruuja transnarodowa historie swego małżeństwa

„Afryka”, do której rzekomo podróżowali bohaterowie, jest jednak w *Zielonej karcie* czymś więcej niż wymagowaną krainą. Brontë i Georges z łatwością zapośredniczają w niej swoje narracje, ponieważ w pewien sposób Afryka rzeczywiście jest obecna w ich świecie: w osobach licznych imigrantów, pracowników kawiarni, w pitej kawie, w sprzedawanej na ulicach biżuterii, egzotycznych roślinach, w rozbrzmiewających wokoło rytmach. Transnarodowość i transkulturowość obecne w świecie przedstawionym *Zielonej karty* są szczególnie mocno reprezentowane w dwóch obszarach: w kulinariach i w muzyce. Wegańska dieta Brontë sąsiaduje tu wszak z francuską kuchnią Georges’a oraz menu rodem z restauracji All Nations, a grana w nowojorskich salonach muzyka Mozarta z szaleńczą fortepianową improwizacją oraz afrykańskimi utworami dobiegających z ulicy. *Zielona karta* z pewnością potwierdza wyrażoną przez Krzysztofa Loskę intuicję, że „Muzyka zawiera w sobie transkulturowy potencjał, który zachęca do przewyciężenia ograniczeń wynikających z definiowania kultur jako zamkniętych całości, umożliwia tworzenie powiązań między pozornie odległymi obszarami i wskazuje na korzyści płynące z przenikania się wpływów”⁹.

Multikulturowy Nowy Jork nie jest jednak przestrzenią wyzbytą wszelkich podziałów. Owszem, rozmaite narodowe wpływy mogą się tutaj mieszać, jednakże nie wszędzie i nie zawsze w tym samym stopniu.

9 K. LOSKA: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków 2016, s. 331.

W trakcie wywiadu w sprawie apartamentu z oranżerią jeden z członków zarządu kamienicy, dowiedziawszy się, iż mąż Brontë komponuje afrykańską muzykę, nie bez obaw pyta, czy pan Fauré sam jest Afrykańczykiem. Z kolei pojawienie się Georges'a na snobistycznym przyjęciu rodziców Lauren zostaje zaakceptowane głównie ze względu na artystyczny temperament córki gospodarzy, która go przyprowadziła, oraz na fakt, iż nieproszony gość jest francuskim kompozytorem, na dodatek noszącym takie samo nazwisko, co Gabriel Fauré. Spektakularny sukces, jaki Georges odnosi na salonach, nie tylko zdumiewając nowojorską socjetę swoją szaleńczą improwizacją, lecz także przekonując panią domu do przekazania Brontë cennych roślin ze swojego ogrodu, stanowi równocześnie swoisty triumf idei transnarodowości, której bohater jest nieświadomym rzecznikiem. W końcu Georges, wprowadzając do świata nowojorskich elit swoją francuską proletariacką tożsamość, równocześnie przełamuje kilka barier: społeczną, klasową i narodową, na swój sposób przypominając zebranych, że i ich przodkowie byli imigrantami (pani domu zaczyna opowiadać o swoich francuskich korzeniach, a następnie tłumaczy na angielski improwizowany poemat Georges'a).

Finał opowieści nie przynosi jednoznacznego happy endu: bohaterowie co prawda spontanicznie zakładają zdjęte wcześniej obrączki, a Brontë deklaruje, że nie zależy jej już na oranżerii, jednakże Georges będzie deportowany do Europy. Pytanie, które bohater zamierza zadawać w pisanych codziennie listach – „Kiedy do mnie przyjedziesz, *cherie*?” – pozostaje w zawieszeniu. Transnarodowe związki nie zawsze przecież łatwo jest podtrzymywać.

On i oni: *Pan i władca: Na krańcu świata*

Umieszczenie omówienia *Pana i władcy*... w rozdziale najmocniej eksponującym wątki transnarodowe może się wydać pomysłem chybionym, słusznie przecież zauważają krytycy, że bliżej temu filmowi do *Gallipoli* (a więc i do narodowej perspektywy) niż na przykład do *Pikniku pod Wiszącą Skałą*¹⁰. Rzeczywiście: osadzona w 1805 roku opowieść o misji przechwycenia na Atlantyku francuskiej jednostki „Acheron”, podjętej przez brytyjskich marynarzy z okrętu „Surprise” dowodzonych przez kapitana Jacka „Szczęściarza” Aubreya, akcentuje kwestię narodowej tożsamości. „Ten okręt to Anglia!” – woła protagonista do swej załogi tuż przed decydującą bitwą, a marynarze, rzecz jasna, doskonale o tym wiedzą, w końcu w czasie wie-

¹⁰ Zob. J. SZCZERBA: *Bóg na morzu*. „Gazeta Wyborcza” z 28 listopada 2003, s. 14.

lu miesięcy żeglugi nieustannie kultywowali rodzime tradycje, świętowali Boże Narodzenie, oszczędzali rum na dzień urodzin króla i opowiadali sobie anegdoty o admirale Nelsonie. Można byłoby nawet potraktować *Pana i władcę...* jako ironiczny kontrapunkt dla *Gallipoli* – tam Brytyjczycy zostali sportretowani w niekorzystny sposób, tutaj natomiast Weir ukazuje ich odwagę, zaradność oraz wytrwałość w dążeniu do celu.

Należy jednak pamiętać, że *Pan i władca...* nie jest filmem nakręconym przez Brytyjczyka. Wizja angielskiej tożsamości narodowej jest w nim zapośredniczona, po pierwsze, w perspektywie australijskiego (a więc wywodzącego się z brytyjskiej kolonii) autora, po drugie zaś, w konwencjach hollywoodzkiej superprodukcji. Przede wszystkim bowiem opowieść o Jacku Aubreyu i jego załodze jest filmem przygodowym, w którym niebagatelną rolę grają spektakularne sceny morskich bitew i sztormów. Międzynarodowa obsada (angielskiego kapitana gra tu Australijczyk Russell Crowe) oraz fakt, że film jest dokonaną przez autora z Antypodów adaptacją prozy angielskiego pisarza, Patricka O'Briana, czynią ten film przedsięwzięciem o transnarodowym charakterze.

Wspólnym transnarodowym wątkiem filmu Weira i prozy O'Briana wydaje się wojenna tematyka. Już w *Gallipoli* reżyser zdawał się sugerować, iż konflikty zbrojne odpowiadające za przemieszczanie się dużych mas ludzkich, w tym żołnierzy, służą szczególnemu rodzajowi wymiany kulturowej. W *Panu i władcy...* obserwujemy członków załogi „Surprise” uprawiających handel wymienny z mieszkańcami wybrzeża Brazylii i dzielących się z kapitanem swoimi doświadczeniami z zagranicznych portów – w pewnym momencie okazuje się nawet, że jeden z marynarzy, odwiedzając krewnych w Bostonie, oglądał, jak w tamtejszej stoczni powstaje „Acheron”, co w znaczący sposób uzupełnia wiedzę Aubreya na temat ściganego statku. Wątki tego typu, subtelnie przemycane w fabule (francuska książka przyrodnicza w kajucie lekarza Stephena Maturina, jego znajomość języka portugalskiego, szwedzkie nazwisko jednego z marynarzy, Johanssena) świadczą o tym, że świat, w jakim funkcjonują bohaterowie, jest już naznaczony transnarodowymi wpływami, a stał się taki za sprawą wojen. Konflikty rozgrywane w czasach napoleońskich, angażując najważniejsze siły polityczne w świecie przełomu XVIII i XIX wieku, wpłynęły na zintensyfikowanie kulturowej wymiany i wzrost mobilności jej przedstawicieli. Potwierdziły także to, co w Europie zaczęło być wiadome w czasach kolonializmu: niejednokrotnie bitwy rozgrywane z dala od rodzimego kraju mogą się okazać decydujące dla jego losów – o fakcie tym Aubrey przypomina zresztą swoim podwładnym tuż przed decydującym starciem z Francuzami, kiedy mówi, iż Anglia zagrożona jest francuską inwazją, a walka o nią toczy się na oceanie, na tytułowym krańcu świata. Silnie akcentowana przez kapitana brytyjskość nabiera

transnarodowych niuansów – „pływająca Anglia”, jaką ma być „Surprise”, staje się metaforą kultury narodowej wrzuconej w ocean obcych wpływów, gdzie wojna pełni podwójną funkcję: z jednej strony sprzyja wymianie i ekspansji, z drugiej natomiast – poprzez ostre polaryzowanie postaw i przeciwstawienie „swoich” „obcym” – pozwala walczącym na zachowanie wyrazistego poczucia rodzimej tożsamości.

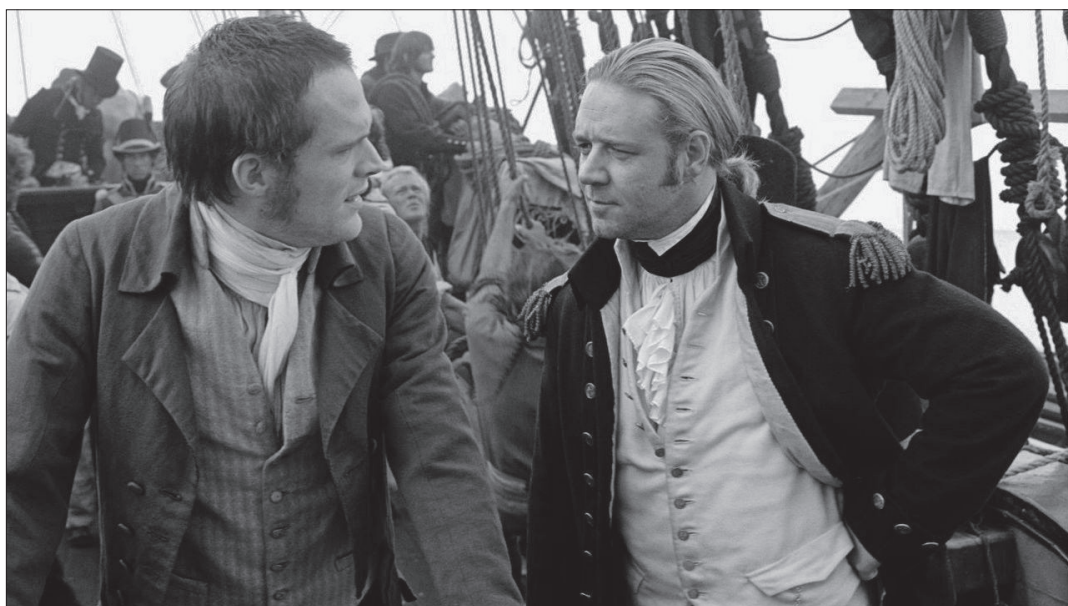
Z powieściami O'Briana Weir poczyną sobie dość swobodnie. Jego film nie jest wierną ekranizacją utworu o tym samym tytule¹¹ (opowiadającym o zupełnie innym pościgu, osadzonym w realiach odmiennego konfliktu), pomija też wiele wątków istotnych dla poszczególnych postaci: ani słowem nie wspomina się tu na przykład o wywiadowczej działalności najbliższego przyjaciela Aubreya, Stephena Maturina; relacje obu bohaterów z kobietami ich życia także nie zostają skomentowane. Strategia eliminowania pobocznych wątków prowadzi w *Panu i władcy...* do wyostrenia sylwetek protagonistów oraz do tym bardziej wyrazistego ich skonfrontowania. Inaczej niż w powieściach O'Briana, przyjaźń Aubreya i Maturina, będąca jednym z głównych wątków filmu, jest budowana na motywie przyciągania się przeciwieństw: medyk jest racjonalistą, sceptykiem i zdystansowanym względem świata naukowcem, kapitan natomiast to awanturniczy duch, charyzmatyczny dowódca słuchający przede wszystkim swojego instynktu. Różni ich bardzo wiele: polityczne zapatrywania (Aubrey jest patriotą, Maturin anarchistą), pogląd na wojnę (Aubrey to żołnierz i marynarz z krwi i kości, Maturin z kolei traktuje wyprawy wojenne jako okazję do prowadzenia badań przyrodniczych) oraz stosunek do natury: dążeniu Maturina do klasyfikowania gatunków i poszukiwania ciekawych okazów zostaje przeciwstawiona postawa Aubreya, który może się poszczycić nie tyle książkową wiedzą na temat mórz i oceanów, ile jakąś tajemniczą więzią z morskim żywiołem, umiejętnością korzystania z oferowanych przezeń możliwości przy równoczesnym unikaniu największych zagrożeń. Co więcej, kapitan jest świadomy własnych ograniczeń w konfrontacji z ogromem przyrody: „Mogę okiełznać wiatr, ale nie sprowadzę deszczu” – mówi, kiedy „Surprise” zostaje uwięziona na nieruchomych wodach w palącym podzwrotnikowym słońcu.

Podobnie jak w *Zielonej karcie*, mamy tu zatem do czynienia zarówno z bohaterem, którego miłość do przyrody przejawia się w dążeniu do jej poznania, co jest jakąś formą jej zdominowania (po Wyspach Galapagos Maturin i jego pomocnicy wędrują obarczeni kłatkami dla egzotycznych zwierząt), jak i z postacią, która instynktownie realizuje niemal dionizyjski ideał czerpania z dobrodziejstw życia i natury. I – tak jak to było w fil-

¹¹ Zob. P. O'BRIAN: *Pan i władca. Na krańcu świata*. Przeł. M. MORTKA. Poznań 2003.

mie z 1990 roku – potencjalny konflikt wynikający z odmiennych postaw udaje się zażegnać. Choć Aubrey i Maturin czasem się kłócą, to jednak nie można powiedzieć, że w film Weira wpisana jest idea sporu klasyków (Maturin) z romantykami (Aubrey), mimo iż bohaterowie czasami przerzucają się sformułowaniami, które kuszą taką właśnie interpretacją: „Nie wszystko znajdziesz w swoich naukowych książkach” – stwierdza kapitan na poczyniony mu przez lekarza wyrzut dotyczący tego, że „Szczęściarz” – tak jak reszta załogi – zdaje się wierzyć, że jeden z jego oficerów jest „Jonaszem” przynoszącym okrętowi pecha. Brzmi to niemal jak Mickiewiczowski napomnienie: „Czucie i wiara silniej mówią do mnie / niż mędrca szkiełko i oko”¹², przy czym pamiętać należy, że „silniej” nie oznacza, iż „szkiełko” i „oko” są zupełnie bezużyteczne¹³; wszak i one mogą stanowić narzędzia poznania, o czym Aubrey przekonuje się, kiedy biologiczne obserwacje Maturina podsuwają mu pomysł na oszukanie załogi „Ache-rona”. Dowiadując się o istnieniu organizmów korzystających z mechanizmu mimikry, kapitan postanawia przebrać swoich marynarzy za wielorybników i w ten sposób wciągnąć żadnych łupu Francuzów w pułapkę. Pomysł okazuje się skuteczny, a jego realizacja wyraźnie wskazuje na to, że Aubrey ma otwarty umysł i skłonny jest uczyć się zarówno od samej natury, jak i od Maturina.

Fot. 17. Przyjaźń ponad wszystko. Okrętowy lekarz Stephen Maturin i kapitan Jack Aubrey na pokładzie „Surprise”



¹² A. MICKIEWICZ: *Romantyczność*. W: TEGOŻ: *Wiersze*. Warszawa 1975, s. 63.

¹³ Przekonuje o tym szczegółowa analiza romantycznej epistemologii przeprowadzona przez Marię CIEŚLĘ-KORYTOWSKĄ: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997.

Mimo odmiennych wizji świata, lekarz i kapitan uznają przyjaźń za jedną z największych wartości: to w jej imię, chcąc uratować życie rannego medyka, Aubrey rezygnuje w pewnym momencie z pościgu za „Acheronem” i zawraca na Galapagos; z kolei Maturin, spostrzegłszy w trakcie swojej badawczej ekspedycji ścigany okręt, porzuca naukową misję, uwalnia zwierzęta i wyrusza z kapitanem w dalszy rejs. Nie bez znaczenia wydają się też obecne w filmie sceny wspólnych koncertów, podczas których Maturin gra na wiolonczeli, a Aubrey na skrzypcach. Zanim „Szczęściarz” podejmie trudną dla siebie decyzję o powrocie na Galapagos, smętnym wzrokiem obrzuci wiolonczelę Maturina, wyrażając w ten sposób chyba nie tylko tęsknotę za towarzyszem, lecz także przekonanie, iż głos lekarza dopełnia jego własny, tak jak brzmienia ich instrumentów uzupełniały się we wspólnym muzykowaniu.

Założenie, że *Pan i władca...* to film aktualizujący motyw konfliktu klasyków z romantykami, nie daje się utrzymać także i z tego względu, że Maturin jak na klasyka ma dość szczególne poglądy, a jako naukowiec znacznie bliższy jest Jean-Baptiste’owi de Lamarckowi czy Karolowi Darwinowi niż na przykład Linneuszowi. Mimo iż badając naturę, zdradza tendencję do klasyfikowania jej przejawów, zdaje też sobie sprawę z jej zmienności i umiejętności adaptacji. Kiedy jeden z młodziutkich oficerów, lord Blakeney, zaintrygowany szczególnym charakterem niektórych owadów, pyta: „Czy Bóg je takimi stworzył?”, medyk odpowiada: „Z pewnością. Ale one same też się zmieniają”, dając wyraz swoim intuicjom związanym z teorią ewolucji (podobnie zresztą jak Darwin, Maturin prowadzi swoje obserwacje w trakcie długiego rejsu, a jego postawa religijna jest niejednoznaczna, najprawdopodobniej bliśka agnostycyzmowi). Istotny wydaje się także krytyczny namysł medyka nad organizacją życia społecznego. Maturin kilkakrotnie wytyka „Szczęściarzowi” jego dążenie do realizowania rozkazów za wszelką cenę i negatywnie odnosi się do idei władzy oraz zwierzchnictwa, co pociąga za sobą kłótnię, w której Aubrey zakazuje mu szerzenia anarchii wśród marynarzy „Surprise”. Wiele wskazuje zatem na fakt, że Maturin także ma w sobie coś z romantyka, przynajmniej w rozumieniu, o którym pisze Agata Bielik-Robson w kontekście umiejętności „anarchicznego demobilizowania każdej możliwej ideologii, która [...] zawsze dąży do autorytarnej wyrazistości i unifikacji, gubiąc po drodze jednostkę. Romantyzm to nie eskapistyczne marzycielstwo, lecz dokładnie odwrotnie: protest, mentalny bój, antyteza”¹⁴. Zamiast postrzegać Maturina i Aubreya jako przeciwstawionych sobie klasyka i romantyka, warto byłoby zatem spojrzeć na ich postawy jak na uzupełniające

¹⁴ A. BIELIK-ROBSON: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków 2008, s. 17.

ce się wzajemnie warianty romantyzmu „chytrego”, „sprytnego”, o którym autorka *Innej nowoczesności* pisze, że jednoczy w sobie „emocje, polityczne namiętności i wszelkie inne wyraziste afekty z typowo nowoczesną perswazją racjonalną, która nigdy nie lekceważy siły argumentów”¹⁵.

Jednym z kluczowych tematów *Pana i władcy...* jest konfrontacja obdażonej silną wolą jednostki z potęgą natury. Wątek ten będzie zresztą obecny także w kolejnym dziele reżysera, zrealizowanych niemal dekadę później *Niepokonanych*. O ile do tej pory Weira zdawała się interesować przede wszystkim tajemnica wpisana w przyrodę (tak jak w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* czy *Ostatniej fali*), ewentualnie jej wymowne milczenie wobec jałowych wysiłków człowieka (*Wybrzeże Moskitów*), o tyle w ostatnich jego dokonaniach akcent pada na coś innego: człowiek jest w nich prezentowany jako samotny wędrowiec wśród przyrody, której Inność niekoniecznie musi ewokować nastrój metafizycznej tajemnicy czy wzniosłości. Obcość zdaje się tutaj rodzić w momencie spotkania jednostki z naturą – jest to bowiem spotkanie szczególne, w którego trakcie człowiek, sam będący bytem przyrody, podporządkowanym jej prawom, próbuje z jej pomocą, a kiedy trzeba – na przekór niej, dokonać niemożliwego.

Podobnie jak w *Wybrzeżu Moskitów*, nasuwa się tutaj analogia z dziełami Wernera Herzoga, zarówno Aubrey z *Pana i władcy...*, jak i wędrowcy z *Niepokonanych* realizują bowiem model postaci tak skupionych na jakiejś idei (pościgu za celem w *Panu i władcy...*, wolności w *Niepokonanych*), że gotowi są stawić czoła wszelkim rozpetanym żywiołom, byleby ją zrealizować. W obu przypadkach także natura charakteryzowana jest jako więzienie. Osadzeni w syberyjskim łagrze bohaterowie *Niepokonanych* w pewnej chwili usłyszą zdanie, że to groźna przyroda, a nie żołnierze, będzie ich głównym strażnikiem. W *Panu i władcy...* do podobnych wniosków prowadzi wypowiedź Maturina na temat obowiązkowej służby na morzu jako swoistego uwięzienia. W obu filmach jednakże motyw więzienia natury ma głębszy sens: przyroda jest w nich ukazywana jako sfera, która stawia człowiekowi ograniczenia, z jakimi może się uporać jedynie ktoś o bardzo silnej woli. W obu realizacjach obserwujemy bohaterów zdobywających się na nieludzki wysiłek: w *Niepokonanych* garstka uciekinierów z łagru pokonuje na piechotę morderczą drogę z Syberii do Indii, z kolei w *Panu i władcy...* Aubrey i jego załoga, mimo iż „Surprise” najlepsze lata ma za sobą i nie jest w stanie równać się z „Acheronem”, przezwyciężają liczne trudności (sztormy, ekstremalny upał i chłód), by ostatecznie zatriumfować nad silniejszym przeciwnikiem.

15 Tamże, s. 8. Co istotne, ów „sprytny” romantyzm – zdaniem autorki – jest nurtem charakterystycznym dla kultury brytyjskiej; romantyzmy francuski, niemiecki czy polski wykazywały nieco odmienne od niego cechy.

Choć w obu filmach oglądamy bohaterów nękanym pragnieniem i wystawionych na ekstremalne warunki atmosferyczne, to o ich sile przetrwania najwięcej mówi zdolność do pokonania ograniczeń natury w samych sobie. W *Panu i władcy...* motyw ten jest szczególnie widoczny w postawie Maturina, który – przezwyciężając ogromny ból – sam dokonuje na sobie operacji wyjęcia kuli, którą został przypadkowo trafiony. Podziw i zgroza malujące się na twarzach towarzyszących mu mężczyzn nie są jednak przesadzone – przecież nawet nastoletni lord Blakeney wie, że aby osiągnąć cel (a czasem i po to, by przetrwać), trzeba umieć zapanować nad reakcjami swojego ciała, dlatego dzielnie znosi amputację fatalnie złamanego przedramienia.

Pan i władca..., podobnie jak *Niepokonani*, jest więc filmem o romantycznie rozumianym zwycięstwie ducha nad materią, ludzkiej woli nad ograniczeniami ciała i przyrody. Inaczej jednak niż bohaterowie filmów Herzoga oraz Allie Fox z *Wybrzeża Moskitów*, protagoniści obu dzieł mają w sobie sporo pokory względem otaczającego ich żywiołu. Nie tyle chcieliby nagiąć go do swojej woli (jak Aguirre rojący sobie, że liście na jego znak spadną z drzew), co poznać w takim stopniu, by móc w nim, dzięki niemu i mimo niego przetrwać. Istotnym elementem w prowadzonej przez nich walce jest solidarność z innymi, umiejętność współpracy. Zagubieni pośrodku oceanu, któremu obojętna jest ich obecność (akcentują to liczne ujęcia ukazujące okręt w dalekich planach niczym mały punkt na bezkresie wód), członkowie załogi „*Surprise*” zdani są na swoje umiejętności, siebie nawzajem oraz na geniusz kapitana. To jego wola popycha misję naprzód, a jego charyzma motywuje marynarzy do jeszcze większego wysiłku. Jako dowódca Aubrey zachowuje jednak dystans względem swoich podwładnych – przeżywającemu trudności oficerowi Hollomowi powie wprost, iż z marynarzami nie można zawiązywać przyjacielskich więzi, nie o to bowiem chodzi, by stanąć z nimi w jednym szeregu, lecz o to, by poprzez odważną postawę i autorytet poprowadzić ich do celu. W ten sposób „*Szczęściarz*” upodabnia się do innych Weirowskich outsiderów, którzy – nawet funkcjonując wśród innych – zawsze pozostają zdystansowanymi względem nich indywidualistami. Niekiedy wydaje się, że na przyjaźń z Maturinem Aubrey pozwolił sobie tylko dlatego, że postrzegao go nie jako członka swojej załogi, lecz kogoś reprezentującego inny porządek, świat nie marynarzy i wojskowych, a naukowców, intelektualistów i wolnomyślicieli.

Znany już z *Gallipoli* wątek *mateship* (w odniesieniu do hollywoodzkiej superprodukcji właściwszym określeniem byłby *bromance*) zyskuje tu zatem inny wymiar: Aubrey i Maturin to doświadczeni mężczyźni, którzy w ogniu dyskusji potrafią nawzajem kwestionować swoje idee, by w końcu dojść do porozumienia. W żadnej mierze nie są młodymi ludźmi doko-

nującymi transgresji w dorosłość/śmierć – taka rola staje się udziałem młodszych członków załogi „Surprise” – nastoletnich oficerów Blakeneya oraz jego przyjaciela Callamy’ego, który ginie w trakcie finalnego ataku na „Acherona”. Gdy w jednej z ostatnich scen Blakeney zaszywa hamak, w którym Callamy ma zostać pochowany w morzu, w *Panu i władcy...* zdają się pobrzmiewać echa finału *Gallipoli*, gdzie Frank utracił swojego najlepszego przyjaciela, Archy’ego. Równocześnie posługa oddana zmarłemu druhowi jest dla Blakeneya momentem przekroczenia progu dorosłości i najprawdopodobniej pierwszych świadomych wyborów życiowych – w finale młody lord dołącza do Maturina, co może sygnalizować, że z dwóch dostępnych ścieżek: wojskowej i naukowej skłonny będzie wybrać tę drugą. Tymczasem „Surprise” płynie dalej, ścigając kolejny cel rysujący się na odległym horyzoncie.

Oni i ona: *Niepokonani*

Kanwą ostatniego jak dotąd filmu Petera Weira stała się książka Sławomira Rawicza *Długi marsz*¹⁶, wokół której narosły liczne kontrowersje: wiarygodność podyktowanej przez autora brytyjskiemu dziennikarzowi, Ronaldowi Downingowi, relacji dotyczącej (rzekomo autentycznej) ucieczki grupy więźniów radzieckiego łagru wielokrotnie podawano w wątpliwość. Sam film przyjęto z mieszanymi uczuciami, nigdzie jednak ambiwalencje te nie były tak silne, jak w Polsce, w końcu główny bohater *Niepokonanych*, Janusz Wieszczyk, jest polskim oficerem, a fabuła wiąże się z polską historią. To właśnie sposób ukazania tej ostatniej najbardziej rozdrażnił krytyków, upatrujących w dziele Weira – zrealizowanym w roku obchodów trzydziestolecia „Solidarności” – próby „hollywoodyzacji polskiego losu”¹⁷. Z perspektywy czasu owa „hollywoodyzacja” wydaje się raczej „utransnarodowaniem”. W filmie Weira rozmaite perspektywy narodowe spotykają się zarówno na poziomie diegezy (bohaterowie to grupa złożona z Polaków, Łotysza, Rosjanina, Jugosłowianina i Amerykanina wędrujących przez Syberię, Mongolię i Tybet do Indii), jak i na poziomie metafilmowym (australijski reżyser adaptuje na potrzeby fabryki snów opowieść Polaka spisaną przez Brytyjczyka, obsadzając w głównych rolach gwiaz-

¹⁶ Zob. S. RAWICZ: *Długi marsz*. Przeł. L. RYBICKI, M. ŚWIERKOCKI. Gdańsk 2001.

¹⁷ Zob. J. SZCZERBA: *Krępujący prezent z Zachodu*. „Gazeta Wyborcza” z 9 kwietnia 2011, s. 11. Więcej na temat prozy Rawicza, związanych z nią kontrowersji oraz strategii adaptacyjnej Weira zob. M. KEMPNA-PIENIAŻEK: *Bardzo długi marsz: „Niepokonani” Petera Weira wobec prozy Sławomira Rawicza*. „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1, s. 105–113.

dy światowego kina: Anglika Jima Sturgesa, Irlandczyka Colina Farrell, Amerykanina Eda Harrisa oraz irlandzko-amerykańską aktorkę Saoirse Ronan). Każda z owych perspektyw ulega w *Niepokonanych* pewnemu ograniczeniu i stereotypizacji, w celu uczynienia ich dostępnymi szerokiej publiczności, a także (może przede wszystkim) ukazania uniwersalności podjętego w nim tematu, którym jest wolność – wartość tym bardziej istotna, że szczególnie w XX wieku zagrożona.

O tym, że będzie ona jednym z najważniejszych zagadnień, informują już wprowadzające napisy mówiące o trzech ludziach, którzy przebyli 4000 mil z Syberii do Indii w swoim marszu do wolności. Z kolei ostatni napis finałowej sekwencji ukazującej archiwalne zdjęcia związane z walką z komunizmem w Europie – a zarazem ostatnie słowa, jakie pojawiają się w *Niepokonanych* – to „Poland free” („Polska jest wolna”). Wolność tworzy zatem w filmie Weira rodzaj nie tylko ideowej, lecz także narracyjnej ramy. Nic dziwnego, że później wyraz ten będzie się pojawiać w wielu wypowiedziach bohaterów: rosyjski aktor Chabarow nazwie Polaków narodem kochającym wolność, Walka – obozowy urka decydujący się na ucieczkę – zapyta refleksyjnie, coż mógłby zrobić z wolnością, a protagonista, Janusz, stwierdzi, że nawet, jeżeli ucieczka z łagru skończy się dla jego towarzyszy śmiercią, to przynajmniej umrą oni jako wolni ludzie. Nieprzypadkowo też Weir i współscenarzysta filmu, Keith Clark, wybierają z książki Rawicza te wątki, które bezpośrednio wiążą się z morderczą wyprawą podjętą przez bohaterów. Szczegółowo omawiane w *Długim marszu* przesłuchania i więziennicze życie zostają w ponaddwugodzinnym filmie zaledwie zasygnalizowane, podobnie jak kontakty z mieszkańcami przemierzanych terenów, którzy mogą się czasem okazać pomocni (jak Tybetańczycy goszczący protagonistów pod koniec wyprawy), częściej jednak wydają się obojętni, zajęci własnymi sprawami (niczym Mongołowie, ofiarowujący bohaterom u progu pustyni worek wody). To nie te motywy są treścią *Niepokonanych*, lecz droga, jaką uciekinierzy pokonują, by wyrwać się z łagru i osiągnąć cele, z których na początku wyprawy niejednokrotnie nie zdawali sobie nawet sprawy.

Wkrótce okazuje się, że dla każdego ze zbiegów wolność znaczy coś innego. Weir prezentuje całe spektrum postaw ulokowanych między charakteryzowanymi przez Ericha Fromma biegunami „ucieczki od” oraz „ucieczki do”. Dla Janusza wolność jest równoznaczna z możliwością przebaczenia żonie, która doniosła na niego komunistom; dla Amerykanina Mr. Smitha sposobem na pogodzenie się z utratą syna zabitego przez Rosjan; z kolei dla spotkanej na szlaku Ireny Zielińskiej ucieczka oznacza szansę powrotu do stłumionej polskiej tożsamości i prawdy o samej sobie. Postawom afirmującym wolność zostają przeciwstawione zachowania bohaterów, którzy się jej lękają. Rosjanin Walka ucieka z obozu w oba-

wie przed wierzycielami. Chociaż w trakcie wyprawy snuje dalekosiężne plany, ostatecznie nie decyduje się na przekroczenie granicy ZSRR. Rozstając się z Januszem, zadaje retoryczne, a mimo to kluczowe, pytanie: „Wolność? A co ja bym z nią począł?”. Podróż uzmysłowiła bohaterowi, że boi się całkowitej swobody, ostatecznie przecież, jak stwierdza, „w więzieniu da się żyć”. Inną postawę reprezentuje Chabarow, z którym w pierwszych chwilach swojego pobytu w obozie zaprzyjaźnia się Janusz. Rozpoznając w protagoniście idealistę, aktor roztacza przed nim wizję wspólnej ucieczki, z obietnicy jednak nie zamierza się wywiązać – wolność jest dla niego marzeniem, które Chabarow podsyca, korzystając z entuzjazmu młodego Polaka, w gruncie rzeczy jednak nie stać go na heroiczny czyn i wyrwanie się z obozu. Wolność jest zatem w *Niepokonanych* najwyższą wartością, dla której warto poświęcić życie, może być jednak także niebezpieczną złudą. Kategoria ta opalizuje znaczeniami, niczym obraz, jaki bohaterowie zobaczą na pustyni i nie będą pewni, czy oglądają fatamorganę, czy też życiodajną oazę. Z filmu Weira wyłania się przekonanie, że wolność nie jest czymś po prostu człowiekowi danym. Jej pragnienie z pewnością jest wpisane w ludzką naturę – świadczą o tym na przykład rozgrywające się w łazrze sceny, w których więźniowie z fascynacją słuchają opowieści bazujących na *Wyspie skarbów*, chłonąc każde słowo tak, jakby sama narracja mogła przenieść ich na odległe otwarte morza. Samo łaknienie wolności nie jest jednak jednoznaczne z jej uzyskaniem – w *Niepokonanych* wolność trzeba sobie wywalczyć w starciu z nieprzyjawnymi jednostek systemami, a nawet z samą naturą.

Środkiem do rozwinięcia tak zarysowanego tematu staje się w filmie Weira swoiście rozumiane kino drogi. W morderczą wędrówkę bohaterów wpisanych zostaje wiele znaczeń, wszystkie jednak podszyte są romantyczną wrażliwością, która dochodziła już do głosu w *Panu i władcy*.... Wiadomo przecież, że: „W romantycznej antropologii człowiek to istota wędrowna, poszukująca, błędząca, przebywająca coraz nowe etapy na drodze wiecznej inicjacji, wieczny tułacz, pielgrzym, wędrowiec”¹⁸. Model ten w *Niepokonanych* zdaje się realizować przede wszystkim Janusz, który wie, że jego podróż będzie znacznie dłuższa niż 4000 mil dzielących Syberię od Indii. „Będę szedł dalej” – mówi, kiedy w Tybecie jego przyjaciele snują plany na przyszłość. Jego podróż zawiera jeszcze jeden typowo romantyczny wątek: konieczność powrotu do punktu wyjścia, ponieważ – jak trafnie zauważył w odniesieniu do swojej twórczości inny z wielkich reżyserów-wędrowców, Wim Wenders – „w wędrówce w nieznaną a priori

18 J. KAMIONKA-STRASZAKOWA: *Podróż. W: Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 699-700.

zawarty jest powrót do miejsca wyjścia. Każde poszukiwanie uwięczone jest zawsze tym, że to, czego się szukało gdzie indziej, znaleźć trzeba w samym sobie”¹⁹. Drugą część tego spostrzeżenia w większym stopniu niż do Janusza odnieść można do innego bohatera *Niepokonanych*, Mr. Smitha. Janusz odnalazł już bowiem w sobie przebaczenie dla żony, dlatego jest on postacią, która w trakcie podróży z Syberii do Indii nie ulega znaczącej przemianie – jako jedyny z uciekinierów ma od początku jasno sprecyzowany cel. Smith tymczasem znajduje się w bardziej dramatycznej sytuacji: nie potrafi wybaczyć sobie, że przywiózł do Rosji swojego syna i – co więcej – wie, że nie ma na świecie nikogo, kto mógłby udzielić mu wybaczenia. W szczerzej rozmowie z Januszem Amerykanin stwierdza, że przetrwanie w obozie było dla niego rodzajem kary, ponieważ w łagrze „śmierć jest wolnością”. Wędrówka stanowi w tym kontekście kolejny etap dobrowolnie wyznaczonej sobie pokuty.



Fot. 18. „Została przysłana”. Stylizacja Ireny na postać mesjańską kulminuje w sekwencji przeprawy przez pustynię

Za sprawą tego wątku Smith plasuje się w grupie bohaterów, dla których podróż zyskuje wymiar religijny. Znajdują się w niej również łotewski ksiądz Vos, głęboko przeżywający morderstwo, jakiego dopuścił się, gdy komuniści zniszczyli jego kościół, a także Irena, w której postaci ogniskuje się najwięcej religijnych motywów. Uciekinierka z kołchozu przypomina trochę „nieziemską” Mirandę z *Pikniku pod Wiszącą Skatłą*, będąc eteryczną blondynką o łagodnym uśmiechu, roztaczającą wokół siebie aurę

¹⁹ *Prawda obrazów (Zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersem przeprowadzonej dla stacji telewizyjnej 1 Plus 1 kwietnia 1989 w Berlinie)*. W: Wim Wenders. Red. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1993, s. 14.

tajemniczej duchowości, której sama nie wydaje się w pełni świadoma. Vos jako pierwszy rozpoznaje jej niezwykłą naturę i – mimo oporu pozostałych – domaga się włączenia jej do grupy, ponieważ, jak uważa, „została przysłana”. Irena ma skomplikowaną przeszłość, którą ujawnia towarzyszom dopiero pod wpływem Smitha. Uwolnienie się od kłamstw, zarówno tych narzuconych (jako córce polskich komunistów, którzy emigrowali do ZSRR, nadano jej inne nazwisko), jak i dobrowolnych (aby wzbudzić sympatię uciekinierów, Irena wymyśliła dramatyczną historię śmierci swoich bliskich), pozwala jej zostać dobrym duchem wyprawy, łączniczką między bohaterami, mediatorką, dzięki której lepiej poznają siebie nawzajem.

Stylizacja Ireny na postać mesjańską rozpoczyna się, kiedy dziewczyna zanurzonym w strumieniu rąbkiem swojej halki obmywa poranione stopy Smitha. W trakcie dramatycznej przeprawy przez pustynię bohaterka ma na głowie spleciony ze słomy kapelusz przypominający koronę cierniową; tuż przed śmiercią niesie ją wzruszony Vos, najwyraźniej świadomy religijnej wagi tego gestu, tak bardzo przywodzącego na myśl postać Szymona z Cyreny. W wątku Ireny wybrzmiewają zatem pasyjne motywy. I – jak to często w twórczości Petera Weira bywa – transgresja dokonywana przez młodą bohaterkę oznacza uczestnictwo w misterium śmierci. Nieprzypadkowo chyba w *Niepokonanych* na „ołtarzu wolności” zostaje złożona ofiara z (między innymi) najmłodszych członków wyprawy – przecież zanim jeszcze Irena dołączyła do grupy, uciekinierzy utracili Kazika – młodego Polaka, który w wyniku kurzej ślepoty zabłądził w tajdze. Tuż przed swą śmiercią niedowidzący chłopak spostrzegł przed sobą świetlistą iluminację – iluzję, przesłaniającą prawdę o tym, że ratunek jest bardzo blisko. Płomienie dostrzeżone przez Kazika były wszak blaskiem ognia rozpalonego przez jego przyjaciół; fatalnym zbiegiem okoliczności chłopak zamarzył nieopodal obozu.

Zestawienie scen śmierci dwojga najmłodszych uczestników wyprawy, którzy nawet nie mieli okazji się spotkać, zdradza pewne analogie oraz (znacznie ciekawsze) przeciwieństwa. W przypadku Kazika moment przejścia oglądamy z jego perspektywy: widzimy zagubionego chłopaka, bez skutku poszukującego w ciemności swoich towarzyszy. Bliskość śmierci zwiastuje pojawienie się widma czy wspomnienia poznanego w kopalni profesora egiptologii. Mężczyzna pełni rolę przewodnika – to on wskazuje Kazikowi płomienną iluminację, której jednak chłopak nie potrafi odpowiednio zinterpretować. Śmierć Ireny następuje z kolei wśród ciszy pustyni i jest poprzedzona niemym dialogiem bohaterki z towarzyszami. Wymiana spojrzeń między dziewczyną i mężczyznami ujawnia wzruszenie i miłość, która połączyła uczestników wyprawy. Uciekinierzy są razem, ale równocześnie każdy z nich zostaje obdarzony przez Irenę indywidualnym, przeznaczonym tylko dla niego spojrze-

niem i uśmiechem, co przywołuje pamięć o czasach, kiedy dziewczyna potrafiła znaleźć drogę do każdego z nich, z każdym osobno rozmawiając o jego przeszłości. Spojrzenie jest tym, co najbardziej różni Kazika i Irenę: chłopak jest nie tylko dosłownie, lecz także metaforycznie niewidomy – w ostatnich minutach życia koncentruje uwagę na swoim wewnętrznym świecie; dziewczyna natomiast do ostatniego oddechu kieruje się ku Innemu, wydaje się nawet, że umiera dopiero wtedy, gdy dostaje ciche przyzwolenie Smitha na ostateczną transgresję.

Irena i Kazik są ofiarami zachłannej natury, oboje umierają przecież w ekstremalnych środowiskach – Kazik w zimnej tajdze, Irena na gorącej pustyni. Motyw nieprzyjaznej przyrody manifestuje się zwłaszcza w scenie śmierci chłopaka – otaczające bohatera ciemne drzewa zdają się tworzyć ścianę, mur nie do przebycia, jak gdyby rzeczywiście – zgodnie z zapowiedzią komendanta łagru – bezlitosna przyroda zamierzała na dobre uwięzić Kazika. Już w *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Weir ukazywał naturę zagarniającą młodych, wrażliwych ludzi. W filmie z 1975 roku owo „pochłonięcie” miało tajemniczy wymiar. W *Niepokonanych* to, że natura może być siedliskiem niezbadanych sił, zostaje zasygnalizowane w scenie, w której bohaterowie obozują w pobliżu skały posiadającej otwory przypominające kształtem ludzkie oczy. We fragmencie tym przyroda jawi się jako strażnik uważnie obserwujący poczynania uciekinierów. Warto dodać, że sekwencji tej towarzyszy niski dźwięk ewokujący nastrój tajemnicy – podobny do tego, którym emanowała Wisząca Skała.

Mimo wszystko jednak wizji natury prezentowanej w *Niepokonanych* bliżej jest do konwencji National Geographic (będącej zresztą jednym z producentów filmu) niż do *Ostatniej fali*. Weira zdają się tu interesować przede wszystkim granice ludzkich możliwości. Przyglądając się bohaterom wydanym na działanie skrajnych warunków – od syberyjskiej zimy po upały Gobi, od głębokiej kopalni po Himalaje – twórcy filmu akcentują z jednej strony nikłość człowieka wydanego na kaprysy żywiołów i uzależnionego od przyrody, z drugiej zaś pokazują jego niemal niezłomną wytrzymałość, umiejętność sprostaną największym trudom, przekroczenia własnych ograniczeń.

Niepokonani są zatem filmem, w którym motyw transgresji zyskuje ścisłe fizyczny, cielesny wymiar. W żadnym innym dziele Weira ciało nie zostało tak mocno wyeksponowane. Kiedy w *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Irma została odnaleziona przez Michaela, bohaterowie byli zdumieni nikłością jej obrażeń w stosunku do ekstremalnych warunków, w których przebywała. Rytuał przejścia, który dokonał się na Terenach Piknikowych, albo pozostawił jego uczestnikom zaledwie symboliczne rany (niczym ta na głowie Michaela), albo całkowicie unieważnił ich cielesność (część uczestniczek pikniku po prostu zniknęła). W *Niepokonanych* z kolei cia-



ło jest nieustannie obecne: marznące lub palone słońcem, wychudzone z głodu, wyschnięte z pragnienia, dosłownie zjadane przez owady (wszy w obozie, komary w trakcie wędrówki). Weir nie szczędzi widom widoków wypadających zębów, straszliwie opuchniętych lub poranionych nóg, każe nam słuchać świszczących oddechów wyczerpanych postaci i oglądać delikatną twarz młodziczki Ireny ze spaloną przez upał skórą. Człowieczeństwo protagonistów *Niepokonanych* zostaje poddane morderczej redukcji – nic dziwnego, że ich indywidualne historie prezentowane są w sposób zdawkowy i stereotypowy, skoro w ekstremalnych warunkach, w jakich się znaleźli, mają już tylko dwie rzeczy: ciało i wolę. Otaczająca ich natura stanowi poligon doświadczalny, laboratorium, w którym testowane są zarówno granice tego pierwszego, jak i siła tej drugiej. Być może nawet dałoby się stwierdzić, że nie tylko bohaterowie uczestniczą w rytuale przejścia, ale i natura za ich sprawą dokonuje jakiejś formy wewnętrznej transgresji. W końcu ciało to najbardziej naturalny i pierwotny element ludzkiej istoty – przekraczając samo siebie, swoje ograniczenia i możliwości, sprawia ono, że i natura (w człowieku) w jakiś sposób przekracza (a może i poznaje) samą siebie – nie wiadomo tylko, czy sfera ludzkiej woli jest dla niej równie Inna, jak misterium przyrody dla bohaterów kina Petera Weira.

Fot. 19. W stylu National Geographic. Obrazy natury w *Niepokonanych* różnią się od wcześniej preferowanych przez reżysera wizerunków przyrody

Zakończenie

Metafora Innego/Obcego jako centralna struktura twórczości Petera Weira jest wieloznaczna i bogata w sensy. Na kartach niniejszej książki staraliśmy się pokazać jej rozmaite odmiany. W *Pikniku pod Wiszącą Skאל* oraz *Ostatniej fali* Inność posiadała wymiar nieomal transcendentny – wiązała się z tym, co umyka racjonalnemu poznaniu, nasuwała skojarzenia z „zapomnianym językiem” snów i dawnych mitów, lokowała się po stronie Natury, z jednej strony tak bliskiej człowiekowi, z drugiej natomiast tajemniczej i nieomal obdarzonej własną świadomością. *Gallipoli* oraz *Rok niebezpiecznego życia* przyniosły inne spojrzenia: Obcy zaczął być w nich definiowany przez pryzmat kategorii społecznych, w odniesieniu do swojej (trans)narodowej tożsamości. Co istotne, owa zmiana perspektywy nastąpiła w momencie, w którym Peter Weir sam znajdował się w obliczu istotnej przemiany, rozpoczynając karierę w Hollywood. Jego pierwsze filmy tam zrealizowane siłą rzeczy kontynuowały tę refleksję: bohaterowie *Świadka* oraz *Wybrzeża Moskitów* to postaci, w których ogniskuje się krytyczne spojrzenie na współczesną Amerykę, jej zatracone ideały oraz mity.

Chociaż w kolejnych realizacjach (*Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, *Bez lęku*, *Truman Show*) Weir łatwiej godził się z prawidłami amerykańskiego przemysłu filmowego, to wciąż obecna w jego filmach figura outsidera rzucającego wyzwanie otaczającemu go światu sygnalizowała potrzebę dystansu lub – jak powiedziałby bohater *Stowarzyszenia*... – przyjmowania ciągle nowej perspektywy w patrzeniu na rzeczywistość. Bohaterowie tych filmów stają się w swoich środowiskach Obcymi, ponieważ potrafią zdobyć się na bunt i kontestację, na głośne „Nie!” w sytuacji, gdy otaczający ich świat chce usłyszeć „Tak!”. Motyw buntu zyskuje w twórczości Weira dopełnienie w wątku dialogu: taka sytuacja stała się udziałem bohaterów *Zielonej karty*, *Pana i władcy: Na krańcu świata* oraz *Niepokonanych*. Protagonisci tych realizacji, wrzuceni w ekstremalne dla nich sytuacje, otwierają się na Innego, którym jest drugi człowiek – reprezentujący inną kulturę i/lub światopogląd.

Wśród licznych opinii dotyczących twórczości Weira szczególnie inspirująca była dla nas ta, zgodnie z którą protagonistą filmów reżysera zawsze jest „Obcy postawiony wobec Innego – innej kultury, odmiennego społeczeństwa; skonfrontowany z *sacrum*, naturą i tajemnicą. Obcy

przeciwstawiony Innemu, którego niekoniecznie musi rozumieć, ale spotkania z którym musi doświadczyć”¹. Niniejsza książka stała się relacją z takich właśnie spotkań Obcego z Innym, przy czym niejednokrotnie powracało w niej przekonanie, że również sam reżyser często przyjmuje status Obcego: australijskiego twórcy w Hollywood, autora realizującego mainstreamowe i zanurzone w gatunkowości filmy, przybysza patrzącego z pewnego dystansu na otaczający go świat. Serena Formica uważa, że podjęta przez Weira przed laty decyzja o niezamieszkiwaniu w Ameryce równie dobrze może być uznana za decyzję o nieopuszczaniu Australii². I chyba to właśnie ta decyzja okazała się kluczowa w ukonstytuowaniu transnarodowego fenomenu reżysera, który stał się mieszkańcem „globalnego Hollywoodu”, równocześnie nie przenosząc się w sensie geograficznym do fabryki snów. Ostatecznie największym jego sukcesem, zdaniem Formici, okazała się umiejętność pracy w dwóch różnych produkcyjnych kontekstach (australijskim, czyli narodowym, oraz hollywoodzkim), więcej nawet: umiejętność pracy ponad tymi kontekstami³.

Peter Weir to reżyser, według którego granice istnieją po to, aby je przekraczać w niekończącej się podróży. Romantyczna metafora ludzkiego losu jako wędrówki jest mu przecież bliska i powraca w wielu jego filmach. O ile jednak podróż jest stałym motywem w twórczości Weira, o tyle zmienne wydaje się jej cel: czasem będzie nim transcendencja (jak dla Mirandy), czasem poznanie (Czasu Snów dla Davida Burtona, prawdy o rzeczywistości dla Trumana Burbanka) lub wolność (dla Janusza Wieszcza i jego towarzyszy), niekiedy powrót do świata żywych (dla Maxa Kleina), niekiedy zaś śmierć (dla Neila Perry’ego). Wędrowcy Weira udają się do odległych krajów (*Gallipoli*) lub na dalekie oceany (*Pan i władca...*), by tam ukonstytuować swoją narodową tożsamość; czasem po prostu szukają kłopotów, a znajdują miłość (jak Guy Hamilton); zdarza się i tak, że to miłość niespodziewanie znajduje ich (jak w *Zielonej karcie*). I nie ma nic dziwnego w tym, że po drodze przychodzi im przekroczyć niejedną granicę geograficzną, społeczną, kulturową czy rytualną – tak samo jak nie ma nic dziwnego w tym, że twórca *Pikniku pod Wiszącą Skatą* odnalazł swoją autorską ścieżkę na styku kina australijskiego i Hollywoodu. W końcu, „film to zupełnie inny kraj”⁴ – taki, którego granice ciągle są na nowo definiowane.

1 M. OLSZOWSKA: *Osobna droga Petera Weira*. „EKRANy” 2011, nr 1–2, s. 21.

2 Zob. S. FORMICA: *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Bristol–Chicago 2012, s. 142.

3 Zob. tamże.

4 Tamże, s. 143.

Filmografia

Bez lęku (Fearless). USA 1994.

Gallipoli (Gallipoli). Australia 1981.

Homesdale. Australia 1971.

Hydraulik (The Plumber). Australia 1979.

Michael. Australia 1971.

Niepokonani (The Way Back). Polska, USA, Zjednoczone Emiraty Arabskie 2010.

Ostatnia fala (The Last Wave). Australia 1977

Pan i władca. Na krańcu świata (Master and Commander: The Far Side of the World).
USA 2003.

Piknik pod Wiszącą Skalą (Picnic at Hanging Rock). Australia 1975.

Rok niebezpiecznego życia (The Year of Living Dangerously). Australia, USA 1982.

Samochody, które zjadły Paryż (The Cars that Ate Paris). Australia 1974.

Stowarzyszenie Umarłych Poetów (Dead Poets Society). USA 1989.

Świadek (Witness). USA 1985.

Truman Show (The Truman Show). USA 1998.

Wybrzeże Moskitów (The Mosquito Coast). USA 1986.

Zielona karta (Green Card). Australia, Francja, USA 1990.

Bibliografia

- ASTRE G.-A.: Czy istnieje „myśl nieoswojona” westernu? [Br. tłumacza]. „Film na Świecie” 1978, nr 10.
- BATAILLE G.: *Teoria religii*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1996.
- BAUDRILLARD J.: *Przejrzystość zła*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2009.
- BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BAUMAN Z.: *Etyka ponowoczesna*. Warszawa 1996.
- BIELIK-ROBSON A.: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków 2008.
- BLISS M.: *Dreams within a Dream. The Films of Peter Weir*. Illinois 2000.
- CAMUS A.: *Człowiek zbuntowany*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 2002.
- CARLYON L.: *Gallipoli*. Sydney 2014.
- CIASTOŃ A.: *Przestrzeń zamknięta w tym, co widzialne*. „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 79.
- CIEŚLA-KORYTOWSKA: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997.
- CONRAD J.: *Jądro ciemności*. W: *Wybór opowiadań*. Przeł. A. ZAGÓRSKA, H. CARROL-NAJDER. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.
- CORNAND A.: *Australia – kino Antypodów*. Przeł. R. DEMBOWSKA. „Film na Świecie” 1979, nr 7.
- CRITTENDEN A.: „*Piknik pod Wiszącą Skatą*”: mit i jego symbolika. Przeł. U. FRANCZYK. „Film na Świecie” 1991, nr 381.
- CZAPLIŃSKI L.: *Kino i jego sobowtór*. W: *Werner Herzog*. Red. P. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1994.
- DAWSON J.: *Picnic Under Capricorn*. <http://www.peterweircave.com/articles/article-leg.html> (dostęp: 11.02.2016).
- DIEHL D.: *The Iceman Cometh*. <http://www.peterweircave.com/articles/articlelee.html> (dostęp: 11.02.2016).
- DOBREZ L. i P.: *Stare mity i nowe złudzenia, czyli Australia Petera Weira*. Przeł. Z. BATKO. „Film na Świecie” 1991, nr 381.
- ELIADE M.: *Mefistofeles i androgyn*. Przeł. B. KUPIS. Warszawa 1994.
- ELIADE M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.
- ELIADE M.: *Religie australijskie*. Przeł. E. i W. ŁAGODZCY. Warszawa 2004.
- ELIADE M.: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1999.
- ELIADE M.: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970.
- ELIADE M.: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. WIERUSZ-KOWALSKI. Łódź 1996.
- FANG L.Y.: *A History of Classical Malay Literature*. Transl. R. BAHARI, H. AVELING. Jakarta-Singapore 2013.

- FORMICA S.: *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Bristol–Chicago 2012.
- FOUCAULT M.: *Nadzorować i karać*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 1998.
- FOUCAULT M.: *Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. KOMENDANT. W: *Osoby*. Red. M. JANION, S. ROSIEK. Gdańsk 1984.
- FRANCIS M., HESTER R.T.: *The Garden as Idea, Place, and Action*. W: *The Meaning of Gardens: Idea, Plance, and Action*. Eds. M. FRANCIS, R.T. HESTER. Cambridge–London 1990.
- GEERTZ C.: *Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbols*. W: TEGOŻ: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York 1973.
- GIERAT M.M.: *Truman, czyli prawdziwy człowiek*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42.
- GOLDING W.: *Władca Much*. Przeł. W. NIEPOKÓLCZYCKI. Warszawa 1997.
- HALTOF M.: *Kino Australii*. Łódź 1996.
- HALTOF M.: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005.
- HALTOF M.: *Zagubieni w buszu. O kontekście kulturowym Pikniku pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. „Studia Filmoznawcze” 2006, nr 27.
- HANNERZ U.: *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*. Przeł. K. FRANEK. Kraków 2006.
- HIGBEE W., LIM S.H.: *Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies*. „Transnational Cinemas” 2010, nr 1.
- HORTON D., WOHL R.: *Komunikacja masowa i paraspołeczna interakcja. Uwagi o intymności na odległość*. Przeł. A. PISKORZ. W: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*. Red. A. GWÓŹDŹ. Kraków 1997.
- JANKUN M.: *Piknik pod Wiszącą Skatą – o mitycznej przestrzeni dzieła*. „Kino” 1984, nr 4.
- JUNG C.G.: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1981.
- JUNG C.G.: *Fenomen archetypu dziecka*. Przeł. M. GARBALIŃSKA. W: *Dzieci*. Red. M. JANION, S. CHWIN. Gdańsk 1988.
- JUNG C.G.: *Psychologia a religia*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1995.
- KAMIONKA-STRASZAKOWA J.: *Podróż*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- KASS J.M.: *Peter Weir. Interview*. <http://www.peterweircave.com/articles/articlei.html> (dostęp: 26.11.2017).
- KEMPNA-PIENIAŻEK M.: *Bardzo długi marsz: „Niepokonani” Petera Weira wobec prozy Sławomira Rawicza*. „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- LOSKA K.: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków 2016.
- LUBELSKI T.: *Wstęp*. W: *Kino polskie jako kino narodowe*. Red. T. LUBELSKI, M. STROIŃSKI. Kraków 2009.
- MATTHEWS S.: *35 MM Dreams: Conversations With Five Directors About Australian Cinema*. <http://www.peterweircave.com/articles/fivedir.html> (dostęp: 26.11.2017).

- McFARLANE B.: *Gallipoli, czyli krystalizacja świadomości narodowej*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983.
- McGILLIGAN P.: *Dialogue on Film*. <http://www.peterweircave.com/articles/articleh.html> (dostęp: 26.11.2017).
- McGOWAN J.P.: *Spojrzenie na (alter)nację: „Świadek” Petera Weira*. Przeł. J. TWORKIEWICZ. „Film na Świecie” 1991, nr 381.
- MELOSIO Z.: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków 2006.
- MICKIEWICZ A.: *Romantyczność*. W: TEGOŻ: *Wiersze*. Warszawa 1975.
- MORIN E.: *Antropologia śmierci*. Przeł. S. CICHOWICZ, J.M. GODZIMIRSKI. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Red. S. CICHOWICZ, J.M. GODZIMIRSKI. Warszawa 1993.
- NAHIRNY R.: *Wobec tajemnicy. Czas Snu w kinie postkolonialnej Australii*. http://www.academia.edu/9950403/Wobec_tajemnicy_Czas_Snu_w_kinie_postkolonialnej_Australii (dostęp: 26.11.2017).
- O'BRIAN P.: *Pan i władca. Na krańcu świata*. Przeł. M. MORTKA. Poznań 2003.
- OLEŃSKA A.: *Stosowny i malowniczy. O ogrodach i krajobrazie w kilku filmowych adaptacjach powieści Jane Austen*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48.
- OLSZOWSKA M.: *Osobna droga Petera Weira*. „EKRAŃY” 2011, nr 1–2.
- ORLIŃSKI W.: *Polska historia w wersji Hollywood*. „Gazeta Wyborcza” z 10 stycznia 2011.
- ORLIŃSKI W., WEIR P.: *Peter Weir: fascynuje mnie polski los*. „Gazeta Wyborcza” z 10 stycznia 2011.
- ORWELL G.: *Rok 1984*. Przeł. T. MIRKOWICZ. Warszawa 1988.
- PIESZAK E.: *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym. Gombrowicza, Schelera i Levinasa ścieżki spotkania w pobliżu wielkich dróg*. Poznań 2003.
- PLESNAR Ł.: *Twarze westernu*. Kraków 2009.
- Prawda obrazów (Zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersem przeprowadzonej dla stacji telewizyjnej 1 Plus 1 kwietnia 1989 w Berlinie)*. W: *Wim Wenders*. Red. P.C. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1993.
- RA'DEL HOLLYFIELD J.: *Approximate Others. Peter Weir's "The Last Wave"*. W: *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*. Eds. R. WEAVER-HIGHTOWER, P. HULME. New York 2014.
- RADKIEWICZ M.: *„Ucieleśnienia” męskości w polskim kinie popularnym lat 90*. W: *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. GWÓŹDŹ, A. NIERACKA-ĆWIKIEL. Warszawa 2006.
- RAMOS A.R.: *Rozmyślając o Yanomami: wyobrażenia etnograficzne a pogoń za egzotyką*. Przeł. W. DOHNAL. W: *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*. Red. M. BUCHOWSKI. Warszawa 1999.
- RAWICZ S.: *Długi marsz*. Przeł. L. RYBICKI, M. ŚWIERKOCKI. Gdańsk 2001.
- RAYNER J.: *The Films of Peter Weir*. London–New York 1998.
- REKOWSKA J.: *Era Wodnika. Piknik pod Wiszącą Skatą Petera Weira*. W: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Red. K. KORNACKI, M. PRZYLIPIAK. Gdańsk 2002.

- ROUTT W.D.: *Are You a Snake? Are You a Fish? An Obvious Lecture and Some Notes On The Last Wave*. www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Routt.html (dostęp: 26.11.2017).
- RYAN T., MCFARLANE B.: *Peter Weir – W kierunku środka*. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983.
- SIMON J.: *Trele-morele*. Przeł. Z. BATKO. „Film na Świecie” 1991, nr 381.
- SIRIANNI P.: *Podróż Aguirre do jądra ciemności*. W: *Werner Herzog*. Red. P. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1994.
- SŁAWEK T.: *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*. W: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*. Red. Z. KADŁUBEK. Katowice 2007.
- SMOLICZ J.: *Demokracja kulturowa po australijsku – w poszukiwaniu narodu wielokulturowego*. W: *Komunikacja międzykulturowa. Zderzenia i spotkania*. Red. A. KAPCIAK, L. KORPOROWICZ, A. TYSZKA. Warszawa 1996.
- SOBOLEWSKI T.: *Poza granicami wyobraźni*. „Gazeta Wyborcza” z 10 stycznia 2011.
- STANISŁAWSKI K.: *Wernera Herzoga odmieńcy i pasjonaci*. W: *Werner Herzog*. Red. P. SEEL, B. ZMUDZIŃSKI. Kraków 1994.
- SZCZECHURA A., ZWIERZCHOWSKI P.: *Ballada o dojrzewaniu*. „Film na Świecie” 1991, nr 381.
- SZCZEPAŃSKI T.: *Znowu zwyciężają daltoniści*. „Film na Świecie” 1991, nr 381.
- SZCZERBA J.: *Bóg na morzu*. „Gazeta Wyborcza” z 28 listopada 2003.
- SZCZERBA J.: *Krępujący prezent z Zachodu*. „Gazeta Wyborcza” z 9 kwietnia 2011.
- THEROUX P.: *Wybrzeże Moskitów*. Przeł. M. ZBOROWSKA. Kraków 1991.
- THOREAU H.D.: *Walden, czyli życie w lesie*. Przeł. H. CIEPLIŃSKA. Warszawa 1991.
- VAN GENNEP A.: *Obrzędy przejścia*. Przeł. B. BIAŁY. Warszawa 2006.
- WARCHOŁ T.: *Filmowe losy amerykańskiego Adama*. W: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Red. M. HENDRYKOWSKI. Poznań 1982.
- WARSHOW R.: *Kronika kina: Człowiek Zachodu*. [Br. tłumacza]. „Film na Świecie” 1979, nr 1–2.
- WEIL S.: *Szaleństwo miłości. Intuicje przedchrześcijańskie*. Przeł. M.E. PLECIŃSKA. Poznań 1993.
- WEIR P.: *Gallipoli*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983.
- WHITMAN W.: *Kim ostatecznie jestem. Poezje wybrane*. Przeł. K. BOCZKOWSKI. Kraków 2003.
- WOJNICKA J.: *Prerafaelici i makatka ścienna, czyli motyw łabędzia w „Pikniku pod Wiszącą Skatą” Petera Weira*. W: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*. Red. G. STACHÓWNA. Kraków 1997.
- YGLESIA R.: *Bez lęku*. Przeł. J. KOTLICKA. Łódź 1994.
- ZALEWSKI A.: *U szczytu możliwości: pod Wiszącą Skatą*. „Film na Świecie” 1993, nr 5–6.

Spis fotografii

- Fot. 1. Kadr z filmu *Piknik pod Wiszącą Skałą* (*Picnic at Hanging Rock*, reż. Peter Weir, 1975), s. 28.
- Fot. 2. Kadr z filmu *Piknik pod Wiszącą Skałą* (*Picnic at Hanging Rock*, reż. Peter Weir, 1975), s. 30.
- Fot. 3. Kadr z filmu *Ostatnia fala* (*The Last Wave*, reż. Peter Weir, 1977), s. 41.
- Fot. 4. Kadr z filmu *Ostatnia fala* (*The Last Wave*, reż. Peter Weir, 1977), s. 48.
- Fot. 5. Kadr z filmu *Gallipoli* (*Gallipoli*, reż. Peter Weir, 1981), s. 62.
- Fot. 6. Kadr z filmu *Rok niebezpiecznego życia* (*The Year of Living Dangerously*, reż. Peter Weir, 1982), s. 70.
- Fot. 7. Kadr z filmu *Rok niebezpiecznego życia* (*The Year of Living Dangerously*, reż. Peter Weir, 1982), s. 75.
- Fot. 8. Kadr z filmu *Świadek* (*Witness*, reż. Peter Weir, 1985), s. 84.
- Fot. 9. Kadr z filmu *Świadek* (*Witness*, reż. Peter Weir, 1985), s. 85.
- Fot. 10. Kadr z filmu *Wybrzeże Moskitów* (*The Mosquito Coast*, reż. Peter Weir, 1987), s. 96.
- Fot. 11. Kadr z filmu *Bez lęku* (*Fearless*, reż. Peter Weir, 1994), s. 108.
- Fot. 12. Kadr z filmu *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, reż. Peter Weir, 1989), s. 124.
- Fot. 13. Kadr z filmu *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, reż. Peter Weir, 1989), s. 126.
- Fot. 14. Kadr z filmu *Truman Show* (*The Truman Show*, reż. Peter Weir, 1998), s. 133.
- Fot. 15. Kadr z filmu *Hydraulik* (*The Plumber*, reż. Peter Weir, 1979), s. 140.
- Fot. 16. Kadr z filmu *Zielona karta* (*Green Card*, reż. Peter Weir, 1990), s. 143.
- Fot. 17. Kadr z filmu *Pan i władca. Na krańcu świata* (*Master and Commander: The Far Side of the World*, reż. Peter Weir, 2003), s. 147.
- Fot. 18. Kadr z filmu *Niepokonani* (*The Way Back*, reż. Peter Weir, 2010), s. 154.
- Fot. 19. Kadr z filmu *Niepokonani* (*The Way Back*, reż. Peter Weir, 2010), s. 157.

Indeks osobowy

A
Abrahams Harold 65, 66
Aguirre Lope de 100, 101, 150, 166
Albinoni Tomaso 64
Amagula Nadjiwara 50
Astre Georges-Albert 94, 163
Austen Jane 141, 142, 165
Aveling Harry 73, 163

B
Bachórz Józef 153, 164
Bahari Razif 73, 163
Bataille Georges 26, 163
Batko Zbigniew 67, 123, 163, 166
Baudrillard Jean 52–55, 129, 163
Bauman Zygmunt 89, 163
Beethoven Ludwig van 122
Behr Edward 79
Bentham Jeremy 129
Biały Beata 13, 166
Bielik-Robson Agata 148, 163
Bliss Michael 18, 20, 24, 26, 27, 29, 32, 35,
36, 38–40, 42, 44, 57, 83, 85, 86, 88,
90, 91, 93, 102, 107, 111, 115, 119, 122,
123, 128, 131, 134, 136, 139, 163
Boczkowski Krzysztof 128, 166
Botticelli Sandro 22, 28
Boyd Russell 24, 38, 68
Brennan Enya zob. Enya
Bridges Jeff 108
Brook Peter 103
Brönte Emily 141
Brönte Charlotte 141
Buchowski Michał 51, 165

C
Camus Albert 125, 127, 132, 133, 136, 163
Capra Frank 141
Carlyon Les 60, 163
Carrey Jim 117
Carrol-Najder Halina 106, 163
Chopin Fryderyk 134
Chwin Stefan 86, 164
Ciastoń Agata 134, 163
Cichowicz Stanisław 127, 165

Cieplińska Halina 121, 166
Cieśla-Korytowska Maria 147, 163
Clark Keith 152
Conrad Joseph 14, 105, 106, 163
Coppola Francis Ford 105
Cornand André 51, 163
Costner Kevin 52
Crittenden Anne 21, 163
Crosbie Clara 38
Crowe Russell 145
Cukor George 141
Czapliński Lesław 101, 163

D
Darwin Karol 148
Dawson Jan 163
Dembowska Renata 51, 163
Diehl Digby 96, 103, 104, 163
Dobrez Livio 67, 163
Dobrez Pat 67, 163
Dohnal Wojciech 51, 165
Downing Ronald 151
Dutton Geoffrey 32

E
Eliade Mircea 14, 15, 23, 35, 41–44, 46–50,
88, 89, 97, 110, 135, 136, 163
Enya 16, 142

F
Fang Liaw Yock 72, 163
Farrell Colin 152
Fauré Gabriel 144
Fleming Victor 65
Ford Harrison 100
Ford John 65
Ford William 37
Formica Serena 8, 9, 11, 57, 68, 69, 73, 75,
82, 94, 117, 160, 164
Foucault Michel 55, 129, 164
Francis Mark 140, 164
Franczyk Urszula 21, 163
Franek Katarzyna 15, 76, 164
Fromm Erich 152

- G**arbalińska Maria 86, 164
 Geertz Clifford 73, 74, 164
 Gibson Mel 57, 58, 68
 Gierat Maria Magdalena 130, 164
 Glass Philip 134
 Godzimirski Jakub M. 127, 165
 Golding William 103, 106, 164
 Gombrowicz Witold 89, 165
 Gray Vivean 41
 Gulpilil David 41, 50
 Guze Joanna 125, 163
 Gwóźdź Andrzej 62, 134, 164, 165
- H**altof Marek 11, 13, 15, 17, 20, 32, 36–38, 41, 57–59, 61, 63–65, 164
 Hannerz Ulf 15, 75–77, 79, 164
 Harris Ed 134, 152
 Harris Harry 95
 Hemans Felicia 119
 Hendrykowski Marek 99, 166
 Herzog Werner 100, 101, 149, 150, 163, 166
 Hester Randolph T. 140, 164
 Heyerdahl Thor 50
 Higbee Will 8, 164
 Horton David 134, 164
 Hudson Hugh 64–66
 Hulme Peter 66, 165
 Hunt Linda 68
- J**anion Maria 55, 86, 164
 Jankun Mariola 21, 24, 29, 164
 Jansen Peter W. 154, 165
 Jarre Jean-Michel 64
 Jarre Maurice 64
 Joffé Roland 69
 Jung Carl Gustav 48–50, 86, 114, 164
- K**adłubek Zbigniew 37, 166
 Kamionka-Straszakowa Janina 153, 164
 Kania Ireneusz 42, 163
 Kant Immanuel 36
 Kapciak Alina 166
 Kass Judith M. 43, 44, 51, 164
 Kempna-Pieniążek Magdalena 151, 164
 Koch Christopher J. 68
 Komendant Tadeusz 55, 129, 164
 Kopaliński Władysław 23, 24, 27, 29, 46, 48, 86, 110, 114, 122, 164
 Kornacki Krzysztof 21, 165
 Korporowicz Leszek 166
- Kotlicka Justyna 108, 166
 Kowalczykowa Alina 153, 164
 Królak Sławomir 52, 129, 163
 Kupis Bogdan 110, 163
- L**amarck Jean-Baptiste de 148
 Lean David 65
 Lee Mark 58
 Levinas Emmanuel 89, 165
 Levis Glen 32
 Liddell Eric 65
 Lim Song Hwee 8, 164
 Lindsay Joan 18, 19, 27, 28, 33, 36, 37
 Linneusz Karol 148
 Loska Krzysztof 52, 64, 143, 164
 Lubelski Tadeusz 58, 63, 164
 Luhrmann Baz 65
 Lynch David 128
- Ł**agodzka Elżbieta 42, 163
 Łagodski Włodzimierz 42, 163
- M**antegna Andrea 88
 Matthews Sue 15, 24, 25, 28, 50, 164
 Matuszewski Krzysztof 26, 163
 McCubbin Frederick 38
 McElroy James 68
 McFarlane Brian 11, 12, 59, 165, 166
 McGilligan Pat 50, 165
 McGowan John P. 90, 165
 Melosik Zbyszko 61, 165
 Mickiewicz Adam 147, 165
 Mirkowicz Tomasz 130, 165
 Morin Edgar 127, 165
 Morphett Tony 38
 Mortka Marcin 146, 165
 Mozart Wolfgang Amadeusz 143
- N**ahirny Rafał 42, 165
 Nelson Horatio 145
 Niepokólczycki Wacław 19, 106, 164
 Nieracka-Ćwikiel Agnieszka 62, 165
- O**'Brian Patrick 10, 145, 146, 165
 Oleńska Anna 141, 165
 Olszowska Martyna 160, 165
 Orliński Wojciech 165
 Orwell George 130, 165
- Ö**rnek Tolga 60

Papatanasiu Ewangelos Odiseas zob. Vangelis

Peckinpah Sam 93

Pieszak Eryk 89, 165

Piskorz Artur 134, 164

Plecińska Maria Ewa 29, 166

Plesnar Łukasz 87, 165

Poe Edgar Allan 27

Popescu Petru 38

Prokopiuk Jerzy 49, 114, 164

Przylipiak Mirosław 21, 165

Ra'del Hollyfield Jerod 66, 165

Radkiewicz Małgorzata 62, 165

Ramos Alcida R. 51, 165

Rawicz Sławomir 10, 137, 151, 152, 164, 165

Rayner Jonathan 11, 82, 83, 87, 88, 91, 92, 94-98, 102, 103, 105, 106, 110, 118, 120, 122, 124, 125, 139, 141, 165

Rekowska Justyna 21-26, 29-32, 34, 165

Reszke Robert 15, 23, 135, 163

Ronan Saoirse 152

Rosiek Stanisław 55, 164

Routt William D. 39, 45, 51, 166

Ryan Tom 11, 12, 166

Rybicki Leszek 151, 165

Scheler Max 89, 165

Seel Peter C. 101, 154, 163, 165, 166

Simon John 123, 166

Sirianni Paolo 101, 166

Sturgess Jim 152

Sławek Tadeusz 36, 37, 166

Smeaton Bruce 25

Smolicz Jerzy 166

Sobolewski Tadeusz 166

Sosnowski Leszek 11, 59, 165, 166

Spielberg Steven 123

Spottiswoode Roger 69

Stachówna Grażyna 22, 166

Stanisławski Krzysztof 101, 166

Stigwood Robert 63

Stone Oliver 69

Stroiński Maciej 58, 164

Sukarno Ahmed 10, 69, 71, 72

Szekspir William 96, 126, 134

Szczechura Artur 123, 166

Szczepański Tadeusz 138, 141, 166

Szczerba Jacek 144, 151, 166

Świerkocki Maciej 151, 165

Tatarkiewicz Anna 14, 23, 89, 163

Theroux Paul 95, 96, 101, 103, 105, 166

Thoreau Henry David 121, 166

Tołstoj Lew 71

Tworiewicz Jerzy 90, 165

Tyszką Andrzej 166

Uszyński Jerzy 101

Vangelis 64

Van Gennep Arnold 13, 166

Velikovskiy Emmanuel 50

Warchoł Tomasz 99, 166

Warshow Robert 87, 93, 166

Weaver Sigourney 68

Weaver-Hightower Rebecca 66, 165

Weil Simone 29, 166

Wenders Wim 153, 154, 165

Whitman Walt 121, 128, 166

Wierusz-Kowalski Jan 136, 163

Williams Robin 117, 123

Williamson David 68

Wohl Richard R. 134, 164

Wojnicka Joanna 22, 166

Yglesias Rafael 107, 108, 166

Zagórska Aniela 106, 163

Zalewski Andrzej 20, 26-28, 32-34, 166

Zamfir Gheorghe 25

Zarębski Konrad J. 87

Zborowska Maria 96, 166

Zimmer Hans 142

Zinnemann Fred 93

Zmudziński Bogusław 101, 154, 163, 165, 166

Zwierzchowski Piotr 123, 166

Zwolski Henryk 11, 12, 59, 64, 165, 166

Magdalena Kempna-Pieniążek
Przemysław Pieniążek

The Other/Alien

Transnational and transgressive motives in the work of Peter Weir

SUMMARY

The book traces a change in the perception of the work of Peter Weir that has been under way in recent years, marked by a shift from interpretations focusing on spiritual themes to approaches emphasising the situation of the author immersed in the context of "Global Hollywood." It also presents the most important aspects of wanderings undertaken by Weir's protagonists, who search for a deeper dimension of existence that could help them define their identity and alliances in the world where "everything begins and ends at exactly the right time and place." It expresses the conviction that the origins of both motives – transgressive and transnational – may be found in the dichotomy of the Other/Alien, conspicuously present in Weir's films. For this reason, while focusing on the figure of the outsider, the book draws attention to the nature of transgressions that are taking place in Weir's works. On the one hand, there is confrontation with whatever is mysterious. Exploration of different states of consciousness leads through the world of dreams and myths – a path that Weir's protagonists travel to face their own weaknesses and limitations imposed by the oppressive system of culture. On the other hand, Weir's films never stop mediating between the points of view of national and transnational identity, between the genre cinema and the artistic cinema, and between creativity and convention, thereby consolidating the unique position of the film director as an Alien, both in Hollywood and in Australian cinema.

The dynamics of these tensions have determined the character and the form of this book. Peter Weir's works are not discussed here in a strictly chronological order, a more important criterion being the evolution of selected story threads and their related contexts which define the unique element in his work. Chapter One is concerned with the two most famous Australian films by Weir: *Picnic at Hanging Rock* (1975) and *The Last Wave* (1977), which established the range of themes he often returned to in later works. Next chapter offers interpretations of *Gallipoli* (1981) and *The Year of Living Dangerously* (1982). If the former is perceived as a realisation of the idea of Australian national cinema, the latter marks Weir's accession to mainstream world cinema. Chapter Three is devoted to his Hollywood films. The analysis of *Witness* (1985), *The Mosquito Coast* (1986), and *Fearless* (1994) draws attention to the point of view of an Alien who observes America and American culture from a certain distance. This theme is then continued in Chapter Four, which focuses on the figure of the outsider – a character typical of Weir's films, who can be seen *in statu*

nascendi in *Dead Poets Society* (1989) and *The Truman Show* (1989). Finally, Chapter Five brings together analyses of *Green Card* (1990), *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003), and *The Way Back* (2010), in which the transnational motives receive more prominence than in other films by Weir.

The interpretations offered in this volume provide an argument for the claim that the work of Peter Weir is a fruit of the genre cinema and the artistic cinema coming together, as well as of the interaction between Australian cinema and Hollywood (and, in the background, European cinema). In the light of most recent research, it appears as a transnational phenomenon, a result of a combination of themes borrowed from various systems, not only cinematographic but also cultural.

Magdalena Kempna-Pieniążek
Przemysław Pieniążek

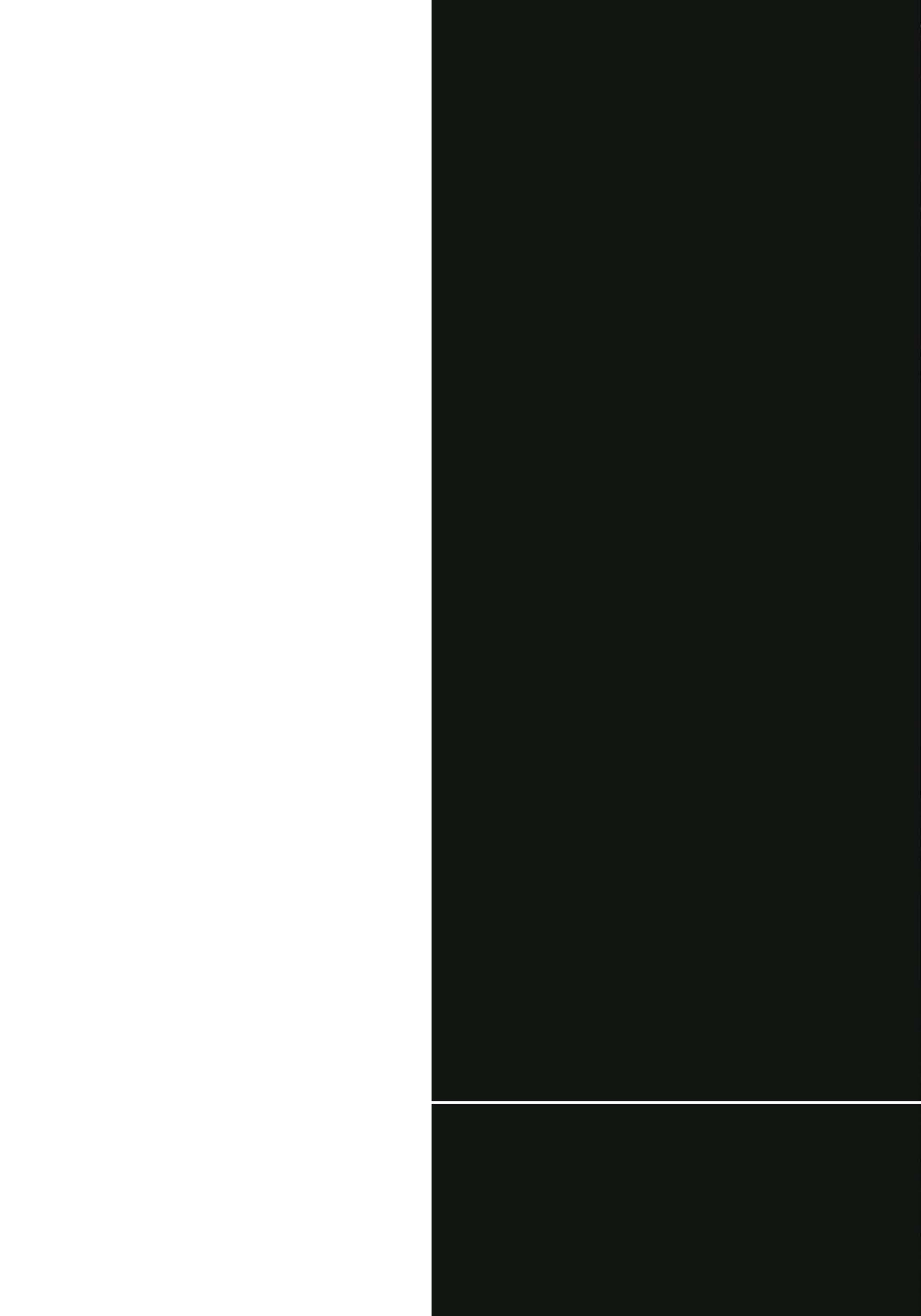
Ein Anderer/Ein Fremder
Transnationale und transgressive Motive in Peter Weirs Werken
ZUSAMMENFASSUNG

Das Buch berichtet über die in den letzten Jahren variierende Betrachtungsweise der Werke von Peter Weir: von den auf geistige Motive fokussierten Interpretationen zu den Motiven, welche den Status eines in der Wirklichkeit des sog. „globalen Hollywoods“ agierenden Schriftstellers unterstreichen. Dargestellt werden hier auch die wichtigsten Aspekte der von den Helden der Filme Weirs unternommenen Wanderungen in der Suche nach einem tieferen Sinn der Existenz, der ihnen möglich macht, ihre Identität und die Zugehörigkeit zur Welt zu definieren, in der „alles an einem richtigen Ort und zu einer richtigen Zeit beginnt und endet“. Die Verfasser von der Publikation sind davon überzeugt, dass der Ursprung für die beiden Motive – das transgressive und das transnationale Motiv – in der von Weir in seinen Filmen stark hervorgehobenen Dichotomie: Fremder/Anderer zu suchen sei. Somit konzentrieren sie sich auf die Figur eines Outsiders, indem sie dem Charakter von den in den Werken des Regisseurs vorkommenden Überschreitungen ihre Aufmerksamkeit schenken. Einerseits werden wir hier mit einem Geheimnisvollen konfrontiert. Die Erforschung des veränderten Bewusstseinszustands ist ein durch die traumartige und mythische Welt führender Weg, den die Filmhelden von Weir gehen, um eigenen Schwächen und den durch repressives Kultursystem aufgezwungenen Beschränkungen entgegenzutreten. Andererseits aber vermitteln die Filme des Regisseurs ununterbrochen zwischen Perspektiven der nationalen und transnationalen Identität, zwischen den Genrefilmen und den künstlerischen Filmen, zwischen Autorenfilmen und konventionellen Filmen, wodurch sie den Status des Regisseurs als eines Fremden, sowohl in Hollywood, als auch in australischer Filmkunst festigen.

Die ganze Dynamik der Spannungen hat den Charakter und die Form des vorliegenden Buches determiniert. Peter Weirs Filmwerke werden hier nicht in chronologischer Ordnung besprochen – den Verfassern lag es eher viel daran, die Evolution von ausgewählten Fäden und damit verbundenen, die spezifische Kunst des Regisseurs zu kennzeichnenden Kontexten zu schildern. Das erste Kapitel ist den zwei berühmtesten Filmen Peter Weirs: *Picknick am Valentinstag* (1975) und *Die letzte Flut* (1977) gewidmet, die das ganze Spektrum von Themen bestimmt haben, die der Regisseur auch in seinen weiteren Filmen aufgriff. Das nächste Kapitel betrifft: *Gallipoli* (1981) und *Ein Jahr in der Hölle* (1982); wird der erstgenannte Film als Verwirklichung der Idee der nationalen Kinematographie Australiens betrachtet, so stellt der zweite den Beitritt des

Regisseurs zur Hauptströmung der Weltfilmkunst dar. Den Hollywooder Filmen Weirs wurde das dritte Kapitel gewidmet. Bei der Analyse von *Der einzige Zeuge* (1985) und *Mosquito Coast* (1987) betonen die Verfasser den dort zum Ausdruck kommenden Sicht des Fremden, der Amerika und dessen Kultur mit Distanz betrachtet. Der Faden wird fortgesetzt im vierten Kapitel, wo die für Weirs Filme kennzeichnende Figur des Outsiders dargestellt wird. Diese Figur kann man *in statu nascendi* in *Der Klub der toten Dichter* (1989) und *Truman Show* (1998) beobachten. Schließlich das fünfte Kapitel beinhaltet die Analysen der Filme: *Green Card-Scheinehe mit Hindernissen* (1990), *Master & Commander. Bis ans Ende der Welt* (2003) und *Die Unbesiegbaren* (2010), wo transnationale Motive in der Kunst des Regisseurs am stärksten anklingen.

Die im Buch formulierten Auslegungen sind ein Argument für die These, dass Peter Weirs Werke das Resultat des Zusammentreffens von Genrefilmen und künstlerischen Filmen, von australischer und Hollywooder (im Hintergrund auch europäischer) Kinematographie ist. Nach neuesten Forschungen stellen sich seine Filme als ein nationales Phänomen dar, als Ergebnis der Kombination von Motiven, welche verschiedenen nicht nur kinematographischen, sondern auch kulturellen Systemen entnommen wurden.



ISSN 0208-6336
Cena 20 zł (+ VAT)



9

Więcej o książce

